que sais-je?

# L'ESPACE MUSICAL DANS LA FRANCE CONTEMPORAINE

JEAN-PAUL HOLSTEIN

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

L'ESPACE MUSICAL DANS LA FRANCE CONTEMPORAINE

ISBN 2 13 040197 x

Dépôt légal — 1re édition : 1988, novembre

© Presses Universitaires de France, 1988
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

# LA MUSIQUE, REFLET D'UNE SOCIÉTÉ : TECHNICITÉ, INTERNATIONALISME, DÉMOCRATISATION.

L'art est assurément le reflet d'une société, du niveau de culture de ses citoyens, de la qualité de leur sensibilité mais aussi de son organisation interne et des rapports qui la régissent.

Parce qu'elle ne véhicule pas de mots, donc pas d'idéologie, la musique n'a pas de sens à proprement parler ; elle peut donc manifester les tendances profondes d'un groupe ou les pulsions d'un individu.

Et parce que l'homme a vécu, depuis 1900, et plus précisément le Français depuis 1870-1871[1], une suite de transformations sans précédent ayant entraîné des changements de mentalité, ce miroir qu'est l'art, tout en utilisant les premières, n'a pas manqué de refléter les seconds ; ainsi la musique française permet-elle de suivre l'évolution de la société française, depuis cent ans.

Trois caractères marquent son image musicale : technicité, internationalisme, démocratisation.

Technicité, d'abord :

— les compositeurs ont élaboré des langues de plus en plus complexes, soit en faisant appel aux notions du passé, soit en intégrant des données nouvelles[2] ;
— les interprètes ont fait preuve, et de plus en plus jeunes, d'une virtuosité de plus en plus grande, favorisée en cela par la facture instrumentale ;
— les détenteurs des moyens de diffusion[3] sont devenus les médias obligés par où passe la communication.

1. La première guerre franco-allemande et la Commune.
2. Système(s) modal(-aux), sériel ; lois mathématiques, électro-acoustique.
3. Radio, cinéma, disques, télévision.

Internationalisme, ensuite :

— le développement des moyens de transport et leur accélération ont rendu possible une circulation de plus en plus rapide des œuvres et des interprètes ;
— l'apparition et le développement des grands moyens de diffusion ont profondément modifié le profil des carrières en soumettant le soliste à un tour du monde quasi permanent et en écourtant, théoriquement du moins, le délai de pénétration des musiques récentes ;
— l'invention de nouvelles professions[4] au travers de la presse, de l'édition et de la publicité a encouragé la recherche, donc les découvertes, contribué au rayonnement des phénomènes musicaux, orienté l'histoire et les jugements.

Démocratisation, enfin :

— par la vulgarisation[5], en tenant compte des notions de coût[6] et de masse ;
— par l'impossibilité de se limiter au confort d'une élite, en raison de l'importance de l'information et de la naissance du « grand public » ;
— par la pression du nombre, depuis que règnent en maîtres statistiques, sondages et « hit-parades » divers.

Ces facteurs d'évolution, qui ne sont naturellement pas propres à la France, ont affecté à des titres divers toutes les musiques du monde, les révélant les unes aux autres ; mais c'est à travers la musique française que le présent ouvrage se propose de dégager les grandes tendances de l'art musical du XX^e siècle.

Il ne s'agit pas d'un dictionnaire, pas davantage d'un traité sur les formes ou les styles ; à la démarche exhaustive a été substitué le point de vue panoramique, déclinant courants et influences par le biais des héritages recueillis, des fenêtres ouvertes sur les autres mondes[7], des bilans à faire et des conclusions à tirer.

S'il est vrai qu'un danger menace plus qu'auparavant le génie français, celui de l'éclatement ou de la dispersion, du moins la santé de la musique française fait-elle plaisir à voir, en cette fin de siècle.

Puisse cet ouvrage en rendre fidèlement compte !

4. Musicologue ou historien de la musique, critique musical, animateur de festival, etc.
5. Places à prix réduit.
6. Grandes salles.
7. Européen(s) ou extra-européen(s).

# PRÉLIMINAIRES

Trois périodes s'unissent dans le dernier siècle de la musique française, sanctionnées chacune par un événement historique[1] : la première de 1870-1871 à 1914-1918, la seconde de 1914-1918 à 1939-1945, la troisième de 1939-1945 à nos jours.

Ici la « mondialisation » progressive des luttes, limitées d'abord à l'affrontement France-Allemagne puis étendues à leurs alliés, a rendu les contacts socio-culturels inévitables ; à cette multiplication des communications[2] se sont ajoutées la multiplication et l'accélération des moyens de communication.

Ce fut, dès lors, l'époque des ouvertures (1920-1940), celle de l'ouverture de l'Europe aux autres continents, d'une Europe qui recevait dans l'allégresse les Américains triomphants, mais aussi de l'ouverture de l'Europe aux autres pays d'Europe, d'une France où se réfugiaient les Russes chassés par la révolution soviétique, les Slaves désireux d'échapper à l'hégémonie austro-allemande et les Israélites poursuivis par Hitler.

1. Toute guerre ne s'accompagne-t-elle pas de transformations sociales, économiques et culturelles ? On a vu par ailleurs qu'elles modifiaient sensiblement la qualité des relations entre nations, en les multipliant, d'où l'apparition de nouveaux facteurs d'influences réciproques : ainsi, de l'entrée du jazz en Europe, avec l'arrivée des GI's noirs (soldats américains) à partir de 1916.

2. Déjà, les guerres de François Ier en Italie avaient favorisé les échanges entre artistes français et italiens et la pénétration des musiciens de l'école franco-flamande à Venise.

CHAPITRE PREMIER

# LES HÉRITAGES

## I. — Les héritages anciens

La fin du XIX^e^ siècle coïncide avec une double re-découverte, celle du Moyen Age et celle du chant grégorien.

Sans doute faut-il distinguer deux aspects : l'aspect religieux, liturgique ou sacré qui était le domaine de la musique savante et des clercs, seuls habilités à noter et à chanter, et l'aspect populaire qui appartenait à la rue, à la fête, à la foire et forgeait le creuset de la musique profane et instrumentale grâce à la danse.

La résurrection du Moyen Age, au XIX^e^ siècle, se manifestera, dans la musique française, par des emprunts aux deux répertoires.

1. **Le Moyen Age : musique sacrée (chant grégorien).** — Dès que le chant grégorien fut connu et restauré[1], il apparut aux compositeurs comme un argument de profond renouvellement mélodique pour la musique française ; celle-ci avait épuisé sa veine dans le plagiat de la musique allemande pour la musique instrumentale et dans les exercices gratuits du bel canto pour l'opéra, deux manières tout aussi conventionnelles.

Il fallait une troisième voie qui lui permît de reconquérir son originalité ; s'il est vrai qu'une musique se remarque par les thèmes, alors le grégorien arrivait à point nommé, comme le folklore, pour donner matière à cette originalité.

L'un des premiers à introduire dans ses œuvres des mélodies grégoriennes fut Vincent d'Indy (à une époque plus récente, Mau-

1. Le rôle des moines de Solesmes fut considérable dans cette restitution du chant grégorien, bien que leur interprétation, fort édulcorée, se soit sans doute éloignée du caractère viril de l'époque ; celui-ci, souligné par certains rythmes ( chez Machaut), a été remis en honneur par des interprètes récents.

rice Duruflé suivit cet exemple en écrivant, en 1947, un requiem sur des thèmes grégoriens) ; on en rencontre dans trois de ses compositions, qui appartiennent au genre de la symphonie dramatique :

— *Le Chant de la Cloche* (n° 7 : « Triomphe ») [1878-1882] ;
— *Le Jour d'été à la montagne* (« Soir ») [1905] ;
— *La Légende de saint Christophe* [1908-1915].

Saint-Saëns suivit l'exemple de Berlioz, en faisant appel au *Dies irae,* la plus connue peut-être des mélodies grégoriennes, mais en la traitant dans un esprit non descriptif.

Plutôt que les thèmes, Messiaen utilisera les formes plain-chantesques[2], car, comme il le dit lui-même, « on ne peut guère utiliser davantage et mieux les thèmes du plain-chant que Charles Tournemire dans son *Orgue mystique.* »[3]

*NB.* — Ne pas omettre la restitution de la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machaut[4], la première des grandes messes et l'une des œuvres les plus importantes de la musique française, parce que profondément unitaire : les trois motifs qui suivent ne sont-ils pas prémonitoires de la forme cyclique, dans la mesure où ils circulent à travers toutes les parties de la messe ?

Motif mélodique (*a*)

Motif rythmique (*b*)[5]
[« hoquet »]

Motif harmonique (*c*)[6]

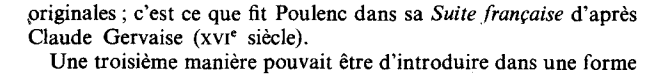
2. Comme les formes de l'antique triade grecque élargie dans *Chronochromie* et agrandie d'un début et d'une fin : Introduction - Strophe 1 - Antistrophe 1 - Strophe 2 - Antistrophe 2 - Epode - Coda.
3. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical,* Paris, Leduc, 1944, vol. I, p. 37.
4. Jacques Chailley, Paris, Salabert, 1948.
5. Rythme non rétrogradable (cf. le langage de Messiaen), parce que identique en mouvement droit et en mouvement rétrograde.
6. Cadence à deux sensibles, sensibles de tonique et de dominante, évoluant parallèlement selon la même attraction (demi-ton ascendant).

« Bien que Machaut n'ait pas songé à utiliser ici, comme on le fera, dès le XV^e siècle, ce moyen efficace de cohésion qu'est la présence d'un même thème dans toutes les parties de la messe, il a su par d'autres moyens réaliser l'unité : d'une pièce à l'autre circule un motif descendant conjoint de doubles croches (*a*) assez caractéristique et fréquent pour être le fruit d'une volonté organisatrice ; d'autre part, les rythmes syncopés (*b*) se reproduisent souvent identiques à eux-mêmes ; enfin, la couleur harmonique (*c*) des pièces présente des analogies frappantes » (Bernard Gagnepain)[7].

2. **Le Moyen Age : musique profane (le folklore).** — La restauration du folklore français se fit en même temps que celle du chant grégorien.

Encore faut-il distinguer les emprunts mélodiques au folklore — citation et développement de thèmes authentiques — de la création d'un folklore imaginaire — composition de thèmes originaux présentant les caractères mélodiques, rythmiques et/ou harmoniques de thèmes anciens.

Vincent d'Indy fut sans doute le premier à construire une œuvre entière, la *Symphonie sur un chant montagnard français*[8], autour d'un thème populaire, thème dont on appréciera la richesse rythmique.



Une autre manière était d'instrumenter des danses[9] anciennes originales ; c'est ce que fit Poulenc dans sa *Suite française* d'après Claude Gervaise (XVI^e siècle).

Une troisième manière pouvait être d'introduire dans une forme ancienne, dont on respectait le caractère, son propre langage mélodique et harmonique ; ainsi de Ravel dans la *Pavane pour une infante défunte* (sans oublier la « Pavane de la Belle au bois dormant » dans *Ma mère l'Oye*), et de Fauré qui l'avait précédé, en la matière, avec sa *Pavane*[10] pour piano.

Enfin, en réunissant habilement sous le titre de « symphonie », des danses typiques comme le tambourin, certains musiciens tels

7. *La Musique. Les hommes, les instruments, les œuvres,* sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, Larousse, 1965, t. I, p. 121.
8. Dite encore *Symphonie cévenole*.
9. Voir, dans la Conclusion, la danse : une constante du goût français.
10. Ces deux pavanes seront orchestrées ensuite par leurs auteurs.

Daniel-Lesur[11] ou Maurice Duruflé auront mis en évidence les liens de la musique française avec les racines populaires et ceux de la symphonie avec les traditions dansées.

Mais l'exemple le plus frappant est assurément celui d'Arthur Honegger, musicien d'origine suisse adopté par la France et francisé au point d'en adopter le plus authentique folklore ; c'est ainsi qu'il utilisera dans son oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* un chant de quête, de Champagne, fort connu.

Il faut aussi mentionner trois aspects annexes de la résurrection des temps anciens et profanes dans la musique française :

— Le recours aux plus grands poètes de l'époque pour certaines mélodies (cf. Debussy, *Trois ballades de François Villon*[12], orchestrées, et *Trois chansons de Charles d'Orléans*[12] pour chœur a cappella (les poètes n'étaient pas les seuls inspirateurs ; Janequin fournit à Jehan Alain un thème à variations, pour orgue).

— La prédominance du caractère breton illustré par Guy Ropartz dans ses deux sonates pour violoncelle et piano dont les finals sont construits sur des thèmes populaires ; Paul Ladmirault, auteur de variations sur des airs de biniou trécorois pour piano et d'une *Suite bretonne* pour orchestre ; Paul Le Flem et ses chants populaires bretons ; Jean Huré et ses sept chansons de Bretagne ou Maurice Emmanuel dont la seconde symphonie est construite sur un choral breton[13].

— Le rôle déterminant joué par Joseph Canteloube dans la restauration du folklore français, rôle à peu près analogue à celui de Bartók et Kodály pour le folklore hongrois : son anthologie des chants populaires français, regroupés par province, fut publiée de 1939 à 1944.

Il fut suivi, sur ce chemin, par un certain nombre de compositeurs dont Daniel-Lesur, auteur d'harmonisations de chants populaires.

3. **Le Moyen Age : art sacré - art profane.** — Il est des formes musicales où se mêlaient avec une sorte de passion mystique le caractère sacré et le caractère profane, en réalité la tradition savante

11. Dix mouvements : ouverture-*Pavane*-Saltarelle-Arabesque-Intermède-Sarabande-Badinerie-Contredanse-Carillon-*Tambourin*. Jolivet avait composé une œuvre dans le même esprit : la *Symphonie de danses*, en 1940.

12. Villon inspira également Henry Barraud, Charles d'Orléans Poulenc ; mais Ronsard recueillit les plus grands suffrages avec Roussel, Schmitt, Milhaud, Rivier...

13. Noter l'ambiguïté de l'expression qui mêle à une forme religieuse d'origine germanique le caractère typiquement français d'un fort régionalisme.

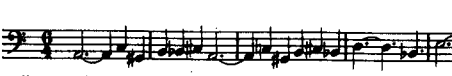
Marcel Dupré a également écrit une *Suite bretonne* pour l'orgue.

et l'instinct populaire comme dans les Mystères[14] ou l'inspiration liturgique et le goût théâtral comme dans les messes, et notamment les messes de Requiem.

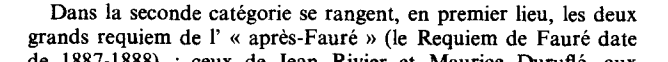
A la première catégorie appartiennent des œuvres comme *Le Martyre de saint Sébastien* de Claude Debussy (1911), *Le Miroir de Jésus* d'André Caplet (1923) ou *Le Mystère des Saints Innocents* d'Henry Barraud (1946)[15].

A ces œuvres s'ajoutent les grands oratorios typiquement français inspirés par la personne et l'action de Jeanne d'Arc[16] : *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Arthur Honegger (1935), *Paysage pour une Jeanne d'Arc à Domrémy* de Jean Rivier (1936), *La Vérité de Jeanne* d'André Jolivet (1956), composée expressément pour le cinq-centenaire et destinée à être exécutée devant la maison natale de Jeanne d'Arc.

Il faut remarquer l'utilisation, dans deux de ces œuvres, du principe de la fugue, hommage implicite à la divine architecture du monde[17] ; ci-dessous ces deux « sujets » ou thèmes :



**Honegger, Jeanne au bûcher (fin)**



**Jolivet, Trois interludes de la Vérité de Jeanne ( III )**

Dans la seconde catégorie se rangent, en premier lieu, les deux grands requiem de l' « après-Fauré » (le Requiem de Fauré date de 1887-1888) : ceux de Jean Rivier et Maurice Duruflé, aux

14. De la musique de scène qu'il écrivit pour les représentations du *Mystère de la Visitation* d'Henri Ghéon, au Salon d'Art sacré en 1942, André Jolivet tira une version pour concert, la *Suite liturgique*.

15. A ces œuvres il faut ajouter une tentative intéressante de Marius Constant pour intégrer, dans la musique, le temps de réverbération (2 secondes environ) du lieu d'exécution : l'église... où fut créé, en 1974, *Le Jeu de sainte Agnès*, « action d'église » traitée avec les moyens techniques et musicaux du XX^e^ siècle.

16. Le XX^e^ siècle ne marquait-il pas le cinq-centième anniversaire de sa naissance (1412), de sa mort tragique (1431), de son procès de réhabilitation (1456) ?

17. On trouve dans toutes les grandes messes de l'histoire de la musique des fugues imposantes, parce que le principe de la fugue, par nature et par tradition, à travers le motet notamment, est la voie savante, c'est-à-dire la voie du savoir (ou de la complexité maîtrisée) et de la sagesse (ou de la perfection aboutie) : la fugue a incontestablement un sens théologique. Cf. Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La Fugue*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1980.

carrières internationalement connues, et qui constituent, avec le Requiem de Fauré, une somptueuse trilogie[18]. (Inghelbrecht a également écrit un Requiem[19].)

Ajoutons à cela la *Symphonie liturgique* d'Arthur Honegger, sorte de requiem instrumental intégré à la forme de la symphonie (1er mouvement, allegro, *Dies irae* ; 2e mouvement, lied, *De profundis clamavi* ; 3e mouvement, grande procession, *Da nobis pacem*) et le Requiem a cappella de Georges Migot[20], auteur également de cinq oratorios.

Un certain nombre de messes viennent compléter ce catalogue, non des messes conçues comme représentations sonores de la liturgie avec le caractère solennel que cela impliquait aux XVIIe et XVIIIe siècles, modèle repris par les Allemands, mais comme de véritables offices musicaux, dont les *Liturgies intimes* de Tomasi sont le vibrant exemple.

Pour cette raison, il s'agit souvent d'œuvres a cappella, qui renouent avec la vraie tradition de la liturgie chrétienne.

Citons la messe à trois voix a cappella d'André Caplet, la messe *Cum jubilo* pour baryton solo, chœur de barytons et orgue (ou orchestre) de Maurice Duruflé, celles de Jean Langlais où le chœur de foule retrouve sa place d'autrefois dans la célébration, de même que chez Gaston Litaize, enfin la messe *Uxor tua* d'André Jolivet, composée par l'auteur pour le mariage de son fils aîné et surtout son admirable *Messe pour le jour de la paix*, cri d'amour tout de sobriété lancé en 1940, à la face d'un monde tragiquement secoué par la guerre ; elle est écrite pour voix de femme, orgue et tambourin et reconstitue, sous l'influence d'un orient savamment assimilé, une vocalise permanente où se mêlent le baroque d'un certain grégorien et celui des litanies judéo-arabes.

On serait incomplet si l'on omettait la messe instrumentale pure, dont la *Messe de la Pentecôte* d'Olivier Messiaen, destinée à l'orgue, est l'un des plus brillants prototypes.

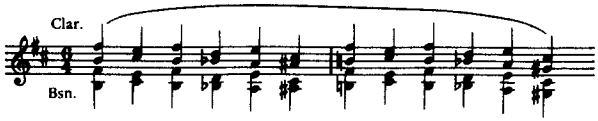
Dans les ultimes influences du Moyen Age sur le monde instru-

18. Il faut noter, en cette fin de XXe siècle, un regain d'intérêt des compositeurs étrangers pour la musique religieuse et notamment la Messe des morts (cf. la *Passion selon saint Luc* de Penderecki, le Requiem de Ligeti, la *Messe des morts* de Cristobal Halffter).

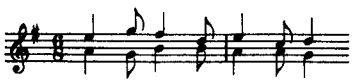
19. Ce Requiem date de 1941, ce qui n'est pas un hasard : on sait que les temps de guerre sont aussi des temps de foi et d'espérance, donc de religiosité (cf. les *Chants de deuil et d'espérance* de Georges Hugon, 1945-1946).

20. Migot fut, avec Messiaen (*Et expecto resurrectionem mortuorum*, 1964) et Milhaud (*Pacem in terris*, 1963), l'auteur d'une triple commande du ministère des Affaires culturelles pour commémorer le sacrifice des morts des deux guerres, sous le titre *In memoriam* ; lui-même étant protestant, Messiaen catholique et Milhaud israélite, cette commande prenait un sens œcuménique.

mental, on se souviendra du début des *Nocturnes* (« Nuages ») de Claude Debussy : n'est-ce pas une diaphonie caractéristique par ses intervalles de quintes (ou de quartes) à vide alternant avec des tierces, ses doublures d'octave rappelant l'orgue, son instrumentation (clarinettes et bassons) faisant sonner les bois comme des cuivres, dans le lointain de l'espace et du temps ?




**Claude Debussy, Nocturnes (Nuages : début)**



**Conduit double, composé pour le couronnement de Saint Louis**

[Seul le chromatisme paraît contrarier la rugosité de l'organum.]

## II. — Les héritages lointains

1. **La polyphonie de la Renaissance.** — Si, depuis plus de deux siècles, le contrepoint semble avoir été l'apanage de l'école allemande, on oublie trop souvent qu'il était né et s'était développé grâce à l'école franco-flamande, au point d'envahir l'Italie et le monde germain.

En ressuscitant ce répertoire, Charles Bordes et la Société des Chanteurs de Saint-Gervais furent les auteurs d'une double réhabilitation, celle de la musique vocale polyphonique française et celle de l'activité chorale[21] que la suppression des maîtrises par la Révolution avait fait oublier.

Ainsi se trouvaient remises en valeur des formes jugées désuètes ou tout simplement ignorées : le motet, l'hymne ou le psaume, soit dans une présentation vocale a capella, soit avec des instruments.

De Chausson à Poulenc, auteur de quatre *Motets pour un temps de pénitence* et de quatre autres pour le temps de Noël[22], en passant par Maurice Duruflé, auteur lui aussi de quatre motets écrits en 1960 sur des thèmes grégoriens, le motet deviendra pour les

21. Voir plus loin : le renouveau de l'activité chorale depuis 1920 et surtout 1950.

22. Voir plus loin : l'importance du thème de Noël.

compositeurs contemporains, éperdus de forme, un recours susceptible d'adopter dans sa souplesse contrapuntique tous les langages.

L'hymne sera honoré par Koechlin et associé à la forme symphonique, sous le titre *Symphonie d'hymnes,* mais aussi par des organistes tels Marcel Dupré dans son *Tombeau de Titelouze*[23] et Daniel-Lesur avec ses quatre hymnes pour grand orgue ou Jolivet, chez qui l'hymne est un élément symbolique de la cosmogonie universelle.

Mais c'est sans doute le psaume qui aura les plus grands honneurs, chez les musiciens croyants comme chez les non-croyants.

Des seconds il faut à coup sûr détacher Schmitt, dont le grandiose *Psaume XLVII,* en ouvrant le siècle (1904), ouvre aussi la voie à l'architecture honeggerienne et Stravinsky dont la très contemplative *Symphonie de psaumes,* écrite en France en 1930, est une divine porte au monde de la musique sacrée.

Quant aux *Trois petites liturgies de la présence divine* de Messiaen, écrites à la sortie de la guerre en 1944 comme un hymne de reconnaissance, laissons Alain Périer en parler : « On note l'emploi fréquent de la psalmodie, avec son alternance d'épisodes parlés et chantés, et de la vocalise pour mettre en valeur les mots essentiels. L'émotion est constamment sollicitée : par les périodes incantatoires juxtaposées, alternées répétées, par les divers solos, solo de violon fleuri de torculus, porrectus, distropha et autres neumes sélectifs... »[24]

N'oublions pas, au demeurant, le caractère prophétique des trois psaumes (*XXIV, CXXIX* et *CXXX*) de Lili Boulanger, première femme Grand Prix de Rome et compositeur au souffle évident. Jean-Jacques Grunenwald est également l'auteur d'un ample ouvrage sur le *Psaume 129.*

Cette réhabilitation des vastes formes polyphoniques de la Renaissance entraînera celle des principaux thèmes liturgiques dont le plus important, pour les chrétiens, est assurément Noël.

Citons pour mémoire la *Cantate de Noël* d'Arthur Honegger, les *Pastorales de Noël* d'André Jolivet dont Alain Périer dit qu'elles dégagent « une luminosité sereine de vitrail infiniment captivante », ainsi qu'une *Symphonie de Noël* de Serge Lancen, habitué d'ordinaire à un genre plus léger, sans oublier les variations sur des noëls populaires de nombreux organistes.

Ne faut-il pas voir également dans cette double réhabilitation une véritable réhabilitation de la voix et de ses pouvoirs ?

Sous l'impulsion d'Henry Barraud et grâce aux efforts de Marcel

23. Seize chorals sur des hymnes liturgiques.
24. Cf. Alain Périer, *op. cit.*, p. 79.

Couraud[25] à qui elles étaient destinées, trois œuvres furent commandées, autour des années 1950, à trois grands compositeurs français : *Le Cantique des Cantiques* à Daniel-Lesur, les *Cinq Rechants* à Messiaen et *Epithalame* à Jolivet.

On constate que ces trois chefs-d'œuvre font appel à des textes ou à des formes d'un passé lointain — référence à la Bible pour le premier, à Claude le Jeune pour le deuxième, à l'éthique grecque pour le troisième.

Jacques Chailley les avait précédés sur ce terrain avec sa *Tentation de saint Antoine* (1936), « symphonie vocale » sur des thèmes populaires.

En retrouvant la magie de l'orchestre à douze voix, trois compositeurs de notre temps poursuivront cette tradition, en utilisant tous les procédés de glissements, de désarticulation ou d'improvisation que les techniques modernes permettent : Xenakis avec *Nuits,* œuvre qui évoque le désespoir des prisonniers dans les camps de concentration hitlériens, Maurice Ohana avec *Cris,* travail sur la projection du son, et Betsy Jolas avec *Mots,* travail sur la projection du verbe.

2. **L'Opéra.** — La fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle marquent incontestablement la réconciliation de la France avec son opéra ; placé sous anesthésie wagnérienne, celui-ci renaît de ses cendres, grâce à la découverte de Lully et Rameau et la composition d'œuvres originales.

Le début du Romantisme avait été dominé, en France, par les Italiens « parisianisés », Rossini, Donizetti, la fin par le wagnérisme avec des ouvrages comme *Fiesque* de Lalo, *Sigurd* de Reyer ou *Fervaal* de d'Indy, bien que Wagner se fût défendu d'influencer qui que ce soit en France.

« Le premier souci du musicien de théâtre français ? Se procurer un poème simple, humain, expressif, conforme avant tout au génie de votre nation, de préférence un sujet légendaire... romans de chevalerie. Comme personnages, des types nationaux : Roland... Pour constituer le drame, un petit nombre de situations franches et bien déduites. »[26]

Entre-temps, un homme avait assuré la confluence des goûts, allemand, italien et français, Meyerbeer avec l'opéra historique : il avait emprunté au premier le langage orchestral, au deuxième la séduction vocale, au troisième le grand spectacle.

Quatre œuvres, quatre succès — *Faust* de Gounod (1859),

25. Voir plus loin l'importance de l'action musicale de Marcel Couraud à la Radiodiffusion française.

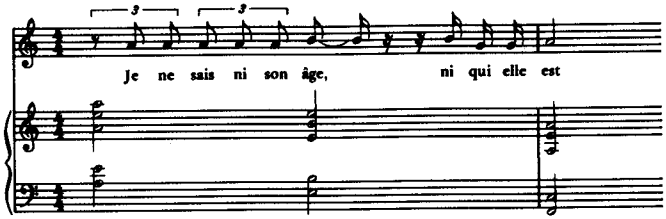
26. *Le Gaulois,* 5 juin 1880.

*Carmen* de Bizet (1875), *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (1877) et *Le Roi d'Ys* de Lalo (1879) — rendirent à l'opéra français son authenticité.

Trois éléments semblaient nécessaires à notre opéra, une *action,* des *mélodies,* un *ballet* : l'action pour la raison, les mélodies pour le cœur et l'oreille, le ballet pour l'œil.

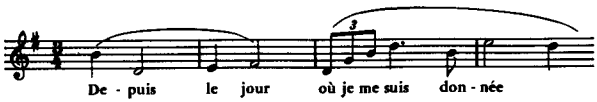
Massenet l'avait bien compris et, si le siècle écoulé est ponctué de réussites — *Pelléas et Mélisande* de Debussy et *Louise* de Gustave Charpentier, aux antipodes l'une de l'autre, *Ariane et Barbe-bleue* de Paul Dukas, prémonition du langage de Messiaen, *Pénélope* de Fauré et *Padmavâti* de Roussel, synthèse étonnante de l'art occidental et de l'influence orientale —, aucune œuvre ne réunit en apparence, de manière aussi efficace, les trois éléments en question.

Au total, deux courants s'amorçaient en 1900, qui n'auront guère de descendance : le courant impressionniste avec un sens « parlé » de l'expression vocale, le récitatif,




**Claude Debussy, Pelléas et Mélisande, Acte I, scène 2, 5e de 23**

le courant réaliste avec une grande fidélité à l'air.




**Gustave Charpentier, Louise, Acte III, scène 1**

A l'opéra italien d'adoption, à l'opéra wagnérien inimitable succédait donc une école française qui avait pour caractéristique de n'être pas une école, mais la réunion de réussites individuelles et personnalisées, où l'on pouvait lire les tendances générales du tempérament lyrique français.

A cette tradition de l'ouvrage lyrique sérieux se rattachent un grand nombre de compositeurs, des « régionalistes » comme Paul Le Flem ou Guy Ropartz, héritiers du *Roi d'Ys,* des

« réalistes » comme Emmanuel Bondeville ou Henri Tomasi, de « fins psychologues » comme Francis Poulenc ou Henri Sauguet.

A noter, à une époque récente, les succès de Marcel Landowski — *Le Rire de Nils Halerius, Le Fou, Le Ventriloque, L'Opéra de poussière* —, dont les livrets partiellement ou totalement imaginés par le compositeur cherchent à délivrer un message humanitaire et philosophique.

Après une période neutre, sur le plan du théâtre, correspondant à l'apogée du langage sériel, propice surtout à la technique instrumentale, il semble qu'on veuille revenir en France à une expression vocale plus favorable à la scène ; des tentatives comme *Le Pavillon au bord de la rivière* de Betsy Jolas, le *Syllabaire pour Phèdre* ou *Les Trois contes de l'honorable fleur* de Maurice Ohana en sont la preuve.

Parallèlement, des compositeurs indépendants continuaient à pratiquer avec succès l'art lyrique : Daniel-Lesur (*Andrea del Sarto,* inspiré de Musset) et Pierre Ancelin.

La province fut, pendant les longues années du silence parisien, la seule à promouvoir le théâtre lyrique ; c'est ainsi que de 1964 à 1975, Metz, par deux fois, avec *La Nuit foudroyée* et *Mélusine au rocher,* puis Nantes avec *I-330* assurèrent la défense de l'œuvre lyrique de Jacques Bondon.

Mais il existait aussi une tradition française de l'opéra léger, depuis Offenbach : satires politiques, satires mondaines, satires militaires ; ses œuvres débordent de vitalité au point d'être parfois des parodies d'opéra.

De la descendance offenbachienne, deux noms se détachent, celui d'André Messager, noble musicien, grand chef[27], habitué, comme le disait Fauré, à « n'exprimer que la galanterie des passions et le sourire, alors que chacun s'applique à bien pleurer », et Reynaldo Hahn, esprit vif et lettré, devenu directeur de l'Opéra en 1945 comme l'avait été, en 1908, son éminent confrère.

A cette race de hauts fonctionnaires techniciens, à laquelle appartient également Marcel Landowski, se rattache Henri Rabaud, auteur d'un chef-d'œuvre de l'opéra léger, *Mârouf*, en 1914.

A côté de l'opéra léger d'inspiration se développa l'opéra léger de moyens, opéra-minute ou opéra de poche, parce qu'il est bref, met en scène peu de personnages, demande des formations instrumentales réduites, simplifie au mieux la mise en scène, n'exige pas d'imposants décors.

Milhaud inaugura cette tendance avec *L'Enlèvement d'Europe,*

27. Le créateur de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (cf. plus loin, le rôle des chefs).

*L'Abandon d'Ariane* et *La Délivrance de Thésée* en 1927, tendance illustrée à présent par Claude Prey, dont l'œuvre la plus connue, *Le Cœur révélateur*, opéra de chambre, reçut le prix Italia en 1963.

Il serait injuste d'achever cette réhabilitation de l'opéra français sans parler des grands administrateurs de l'Opéra de Paris et du plus important d'entre eux, Jacques Rouché, dont le mandat s'étendit de 1914 à 1945 (avec la création ou la reprise de *Castor et Pollux* de Rameau, des *Troyens* de Berlioz, de *La Légende de saint Christophe* de d'Indy, de *Mârouf, savetier du Caire* de Rabaud, d'*Antigone* d'Honegger, de *Maximilien* de Milhaud, d'*Œdipe* d'Enesco, de *La Chartreuse de Parme* de Sauguet).

A sa suite, Maurice Lehmann, Georges Hirsch, Georges Auric assurèrent l'œuvre entreprise.

Le dernier d'entre eux, Rolf Libermann, eut le mérite de commander un opéra à trois grands compositeurs contemporains : Jolivet, dont l'œuvre, *Le Lieutenant perdu*, demeure à jamais inachevée[28], Messiaen, auteur d'un *Saint François d'Assise*, et Dutilleux, aux prises avec les problèmes de la langue française.

La musique de scène fut également pratiquée avec bonheur par les musiciens français : les uns, parce qu'ils étaient attachés à un théâtre (la Comédie-Française pour Jolivet de 1945 à 1959 ou Landowski de 1961 à 1965, le TNP[29] pour Maurice Jarre[30]), les autres à une personnalité dramatique comme Milhaud à Claudel.

Le film, sorte d'opéra-ballet du temps, avait attiré entre les deux guerres nombre de musiciens de qualité pour lesquels brosser un « décor sonore » n'était pas déshonorant ; Jacques Ibert fut de ceux-là, Honegger aussi, montrant l'un et l'autre qu'on pouvait participer de la musique populaire et de la musique savante, sans déchoir.

Un autre genre est né récemment, rencontrant un vif succès, l'opéra-rock ou opéra populaire dont les meilleurs exemples sont l'ouvrage américain *Hair* et l'ouvrage français écrit par Jean-Claude Petit et Claude-Michel Schönberg sur *La Révolution française*[31].

28. Il en avait écrit environ la moitié lorsque la mort le surprit en décembre 1974 ; en 1982, fut créée, sous le titre de *Bogomile*, à l'Opéra de Paris, une suite d'orchestre tirée de cet opéra.

29. Théâtre National Populaire : installé au Palais de Chaillot, il était dirigé par Jean Vilar.

30. Celui-ci, percussionniste, donnera dans ses musiques de scène un grand rôle à la percussion, notamment dans les pièces de Shakespeare.

31. Six semaines de représentations au Palais des Sports et 450 000 doubles albums vendus : il s'agit incontestablement d'un phénomène de société.

3. **Le retour à Bach.** — Ce phénomène avait débuté au XIX^e^ siècle et hors de France ; ce qui se passera ensuite en France ne sera que la conséquence d'événements dont il suffit de rappeler les dates :

Editions :

1801. 1^re^ édition du *Clavecin bien tempéré* à Zurich.

Parution, en France, d'une édition du *Clavecin bien tempéré*, d'après celle de Zurich.

1804. Publication de *L'Art de la fugue* à l'étranger

1834. Publication, à Paris, chez Richault, de *L'Art de la fugue*.

1851. Parution du 1^er^ volume de la *Bach-Gesellschaft*.

1855-1865. Edition, chez Richault, de toute l'œuvre d'orgue.

Sociétés Bach :

1849. W. S. Bennett fonde, à Londres, la *Bach Society*.

1850. Schumann fonde, en Allemagne, la *Bach-Gesellschaft* pour publier toute l'œuvre du Cantor (1851-1900).

1904. Fondation, à Paris, par G. Bret, de la *Société Bach*.

Interprétations :

1829. Mendelssohn dirige, à Leipzig, la *Passion selon saint Matthieu*, à l'occasion du centenaire de l'œuvre.

1892. 1^re^ exécution de la *Messe en si*, à Paris.

1920. Marcel Dupré exécute, de mémoire, pour la première fois en France, l'intégrale de l'œuvre d'orgue.

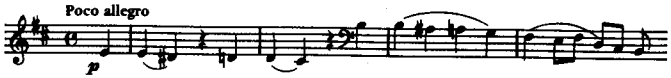
Le retour à Bach fut marqué par le rappel de trois formes, qu'il avait puissamment illustrées et dont la pratique, désormais, sera constante en France, même si la période néo-classique de l'entre-deux-guerres constitue une pointe dans cette évolution : la *fugue* — forme polyphonique et contrapuntique d'esprit unitaire —, la *passacaille* — forme à variations participant et de la fugue par son style linéaire et du choral par le biais du choral varié —, le *choral*, enfin — forme essentiellement harmonique.

C'était, en fait, un retour en force du contrepoint, appliqué à l'écriture instrumentale, mais qui, de par les origines de celui-ci, redonnait le goût de l'écriture vocale.

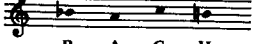
Comme le dit fort bien d'Indy, la musique française se gorgea alors de « fugues avouées », celles qui osaient arborer le titre, et de « fugues cachées », qui s'introduisaient en personnages seconds dans les œuvres.

Parmi les premières, il faudrait citer toutes celles des organistes pour orgue, Guilmant, Gigout, Tournemire, Dupré — auteur de six préludes et fugues (3 en 1912, 3 en 1940)[32], Duruflé dont le prélude et fugue sur le nom d'Alain, écrit en 1943, est un hommage au grand compositeur prématurément disparu, André Fleury, Gaston Litaize, Jehan Alain lui-même (*Prélude et fugue posthume*, 1942).

Mais de tous ces organistes, c'était Franck assurément le père et le maître, lui l'auteur du *Prélude, fugue et variation* pour orgue ou du célèbre *Prélude, choral et fugue* pour piano, où se trouvent réunies les deux marques essentielles du style de Bach, le choral et la fugue.




Saint-Saëns écrivit également des fugues et fuguettes pour clavier, suivi en cela par Roussel (Prélude et fugue sur B.A.C.H.) et Honegger (Prélude, arioso et fughetta sur le nom de BACH), qui ajoutèrent à la difficulté propre de l'écriture la référence thématique au grand maître du passé[33] :



**B A C H en notation anglo-allemande**

32. Pierre de Bréville et Elsa Barraine sont également les auteurs de préludes et fugues pour orgue, bien qu'ils n'aient pas été organistes, de même que Roussel (Prélude et fughetta pour orgue).

33. Liszt avait déjà imaginé cette formule dans une œuvre datée de 1855 (1re version), Prélude et fugue sur le nom de BACH.

L'une des plus connues de ces fugues « avouées » du XX[e] siècle est celle du *Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, dont le caractère modal affirmé, typique et de la pérennité de Bach et de la fidélité des compositeurs français à leur tradition polyphonique, est un signe des attachements contradictoires de la musique française.

Daniel-Lesur poursuivit avec une Contre-fugue à 2 pianos, sorte de miroir d'elle-même.

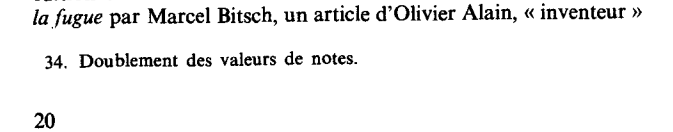
Les fugues « cachées » se rencontraient plus volontiers dans les développements des œuvres de musique de chambre, suivant le modèle beethovénien comme chez Franck (1[er] mouvement du quatuor à cordes), ou des œuvres symphoniques (particulièrement les symphonies), auxquelles elles apportaient un incontestable ciment.

L'exemple le plus célèbre est celui de la *III[e] Symphonie* de Saint-Saëns, où l'esprit de la fugue apparaît dès la fin du scherzo sous la forme d'un modeste fugato, annonçant le premier thème du final qui finit par se combiner, en strette, avec celui du fugato en augmentation[34].

Lalo, dans sa symphonie en *sol* mineur, utilise un procédé semblable en superposant, dans son final, le thème du premier mouvement à lui-même, grâce à une ingénieuse transformation rythmique.

C'était là retrouver les grands principes classiques du développement, principes que réutiliseront d'Indy dans sa *II[e] Symphonie en si b*, Roussel dans la *III[e] en sol mineur*, Jean Rivier dans sa symphonie pour cordes (1930), en *sol* mineur également, dont le final, allegro molto e fugato, fait entendre un fort long et chromatique sujet de fugue.

A cette école française appartient incontestablement le Stravinsky de la *Symphonie de Psaumes*, dont le second mouvement, écrit en double fugue, est un des sommets du néo-classicisme européen.



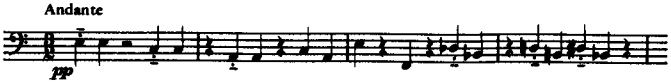

Il faut ajouter à cela l'intérêt profond marqué par Marcel Bitsch et Claude Pascal pour l'œuvre fuguée de Bach : auteurs ensemble d'une orchestration de *L'Art de la fugue* et de *L'Offrande musicale*, d'écriture plus canonique que fuguée il est vrai.

Des travaux musicologiques complètent ces orchestrations, une édition commentée avec remise en ordre des fugues de *L'Art de la fugue* par Marcel Bitsch, un article d'Olivier Alain, « inventeur »

34. Doublement des valeurs de notes.

des canons inédits, faisant suite aux variations Goldberg, dont il a fourni le premier une réalisation, amendée ensuite par Marcel Bitsch.

De cette écriture contrapuntique, la passacaille participe entièrement ; comme la fugue, elle suivit l'évolution des mœurs musicales et des langages, au point d'être illustrée par des musiciens aussi différents que Ravel (Trio à cordes), Daniel-Lesur (Passacaille pour piano et orchestre) ou Henri Dutilleux (1er mouvement de la *Ire Symphonie*) :

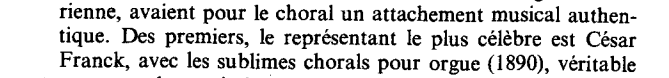



Dans les *ricercares*[35] récents, il faut citer celui de Daniel-Lesur pour orchestre, dédié à Pierre Wissmer, et le *Lassus ricercare* de Betsy Jolas pour dix instruments, où s'épanouissent à la fois un certain goût du pointillisme et le goût certain du jeu polyphonique.

A l'origine de l'utilisation du choral dans la musique française, on peut trouver trois raisons : une raison musicale — la possibilité d'opposer au maniérisme harmonique une grande simplicité mélodique —, une raison spirituelle — l'appartenance au protestantisme[36] —, une raison géographique, selon qu'on était du monde anglo-saxon ou non.

D'où l'on peut ranger les musiciens français en trois groupes :

— ceux qui, nés dans le monde anglo-saxon, appartiennent à la religion protestante et en ont le goût du choral : Honegger[37] avec le choral de sa symphonie n° 2 :




— ceux qui, nés de l'autre côté du Rhin ou de religion luthérienne, avaient pour le choral un attachement musical authentique. Des premiers, le représentant le plus célèbre est César Franck, avec les sublimes chorals pour orgue (1890), véritable testament humanitaire. Des seconds, Georges Migot[38] se détache sans peine (soutenu par l'activité inlassable de Marc Honegger, très attentif à préserver la mémoire d'un maître quelque peu négligé) : lui aussi introduisit des chorals dans plusieurs de ses symphonies[39] ;

35. Forme de « recherche », d'origine italienne, où l'écriture contrapuntique était de rigueur.
36. Le choral en est l'expression liturgique traditionnelle.
37. Arthur Honegger était d'origine Suisse alémanique.
38. Son père était pasteur.
39. La troisième, la sixième et la septième.

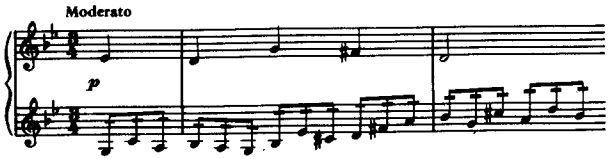
— ceux enfin qui se sont pris d'amour pour le choral, sans autre raison que l'intérêt musical, et Charles Koechlin[40] est de ceux-là.

Il faudrait ajouter à ces trois catégories celle des compositeurs-organistes, en perpétuel contact avec le monde du choral, et celle des compositeurs « franco-flamands », parce que nés dans le nord de la France : Messiaen et Dutilleux sont deux bons exemples (*Et exspecto...* pour l'un, le choral et variations extrait de la Sonate pour piano pour l'autre) de l'adaptabilité de cette forme aux différents langages.

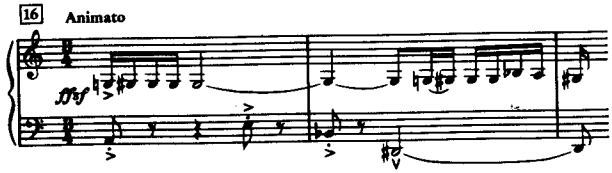
Tout cela répondait sans doute à un besoin et avait une conséquence, la remise en valeur de l'écriture contrapuntique ; malgré les protestations d'un Berlioz, les incartades d'un Debussy, la France allait être, de tous les pays européens, celui qui maintiendrait à son plus haut niveau de qualité l'écriture contrapuntique[41].

Ainsi a-t-il paru intéressant de mettre en évidence les trois principaux aspects de cette écriture[42], particulièrement bien illustrés par deux compositeurs français, situés aux antipodes du siècle qui nous occupe, Franck et Dutilleux : on notera ainsi l'importance

— du renversable[43] :




**Franck, Symphonie, II^e mvt, 10^e de N**




**Dutilleux, II^e symphonie, I^er mvt**

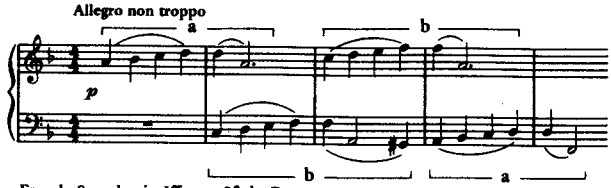
40. Il est l'auteur d'un nombre impressionnant de chorals pour orgue seul (6 chorals pour les cérémonies funèbres), pour orgue et orchestre (3 chorals), pour orchestre (5 chorals dans les modes du Moyen Age).

41. Le rôle pédagogique du choral et de la fugue demeure, dans l'enseignement de l'écriture musicale.

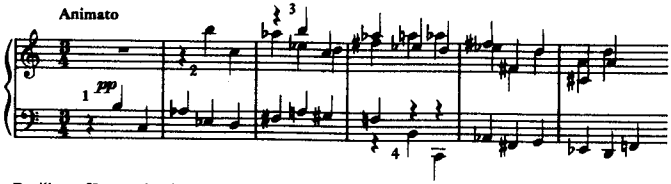
42. Cf. Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La Fugue*, Paris, PUF, 1980.

43. Le contrepoint renversable harmonise le thème qu'il accompagne comme il est harmonisé par lui.

— du canon[44] :

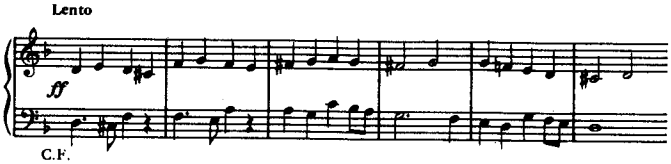



**Franck, Symphonie, I^er mvt, 9^e de D**

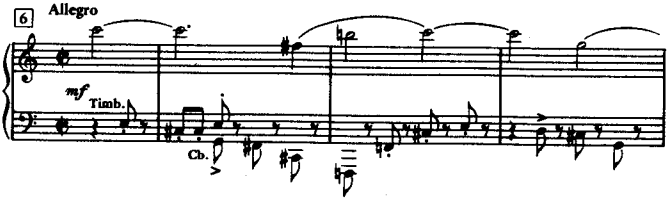



Dutilleux, II^e symphonie, 1^er mvt, de 3^e de 11 à 5 avt 12

— du *cantus firmus*[45] :

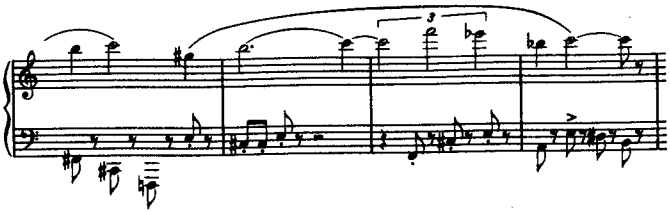



**Franck, Symphonie, I^er mvt, 15^e de N**




44. Manière de superposer un thème à lui-même avec un certain décalage dans le temps.

45. Monodie liturgique simple qui servait, au Moyen Age, de support à une ornementation accompagnante (organum à vocalises, par exemple).



Dutilleux, II[e] symphonie, III[e] mvt, de 6 à 3 avt 7

A cette impressionnante participation se joint celle des théoriciens et des grands pédagogues, Charles Koechlin[46] et André Gédalge[47], qui eurent à eux deux, comme élèves, les plus célèbres des musiciens français du XX[e] siècle, ainsi que les frères Gallon.

## III. — Les héritages présents

1. **Beethoven.** — Beethoven est, incontestablement, *le* musicien universel ; il reste encore, cent cinquante ans après sa mort, le *seul* grand musicien « contemporain »[48] : révolutionnaire en son temps, modèle définitivement reconnu, il fait accourir les foules comme si le temps n'avait aucune prise sur lui.

On peut donner plusieurs explications : la fermeté du contour mélodique, la simplicité harmonique[49], la force dynamique et rythmique qui n'a rien à voir avec les préoccupations pseudo-rythmiciennes de notre temps[50].

Mais, peut-être sont-ce là qualités purement germaniques, car, lorsque les Français ont cherché à imiter la symphonie beethovénienne, ils ont en général échoué, faute de thèmes évidents ou à cause d'harmonies trop complexes.

De quel héritage s'agit-il ? Essentiellement d'un héritage privilégiant l'*architecture musicale*, sous deux aspects :

— un aspect technique, le choix de la variation et de la variation amplificatrice comme moyen de développement ;

46. Auteur d'un *Précis des règles du contrepoint* et d'une *Etude sur l'écriture de la fugue d'école*.

47. Auteur d'un *Traité de la fugue*.

48. Au point de s'être adapté aux lois du marché : la seule « vedette » de la musique classique, disent les statistiques, est Beethoven, tant pour les disques que pour les concerts. C'est le seul, en tout cas, dont les ventes d'enregistrement approchent celles des « tubes » de la musique de variété.

49. En cela, Beethoven s'oppose à l'école française du XX[e] siècle, coupable de maniérisme harmonique depuis Ravel et Debussy.

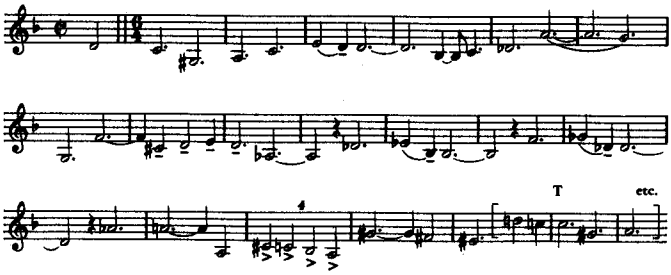
50. Le découpage intellectuel des valeurs et les combinaisons qui en résultent n'enrichissent le rythme qu'en apparence, car celui-ci s'inscrit dans la durée et non dans l'instant.

— un aspect formel, l'appétit inconsidéré et noble à la fois pour les grandes formes (symphonie, quatuor à cordes).

Quand, grâce à la Société nationale, fondée en 1871 puis refondue en 1886, il fallut rendre sa place à la musique instrumentale en France, alors que celle-ci était sous hypnose théâtrale germano-italienne, se posa la question du développement ; on se devait de sortir et de l' « ornière allemande et fuguée », seule référence durant toute la période classique, en matière de développement.

Il ne restait que la variation, passée au crible beethovénien, c'est-à-dire avec des ambitions autres que décoratives.

La force des Français fut d'adopter la manière en sachant adapter le modèle ; deux instruments furent souvent traités : le piano et l'orchestre, parfois mélangés. Parmi les meilleurs à s'illustrer en la matière figurent Gabriel Fauré avec son *Thème et variations* pour piano, à la fois si classique par la rigueur (carrure de la phrase) et si romantique par la couleur (tonalité d'*ut* ♯ mineur), Paul Dukas avec *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau,* bel hommage à la France, Saint-Saëns avec ses *Variations sur un thème de Beethoven* (!)[51] pour deux pianos, César Franck avec les *Variations symphoniques* pour piano et orchestre ou d'Indy avec *Istar,* exemple magistral de variations à rebours, la plus complexe ouvrant l'œuvre, l'exposé du thème la fermant,




**D'Indy, Istar (fin)**

sans oublier les magistrales variations de la sonate pour piano d'Henri Dutilleux ou mieux encore ses *Métaboles*[52], véritable symphonie consubstantiellement liée au principe de la variation.

51. Saint-Saëns avait déjà emprunté à Beethoven le thème du 1er mouvement de la sonate *Hammerklavier,* pour en faire celui de sa sonate pour violoncelle et piano en *ut* mineur.

52. Métabole, en grec = changement.

D'un bout à l'autre de la chaîne, Franck et Dutilleux associent variation et caractère symphonique dans un élan proprement beethovénien, bien qu'original.

La France ne fut pas moins riche en symphonies ou en quatuors à cordes : la *III*e de Saint-Saëns pour orgue et orchestre (1885), la *Symphonie cévenole* de d'Indy pour piano et orchestre[53] (1886), la *Symphonie en sol mineur* de Lalo (1886 également), enfin l'œuvre du patriarche, la *Symphonie en ré mineur*[54] de César Franck (1888).

Lui succédèrent la symphonie de Chausson en 1891 et celle de Paul Dukas, dans la tonalité rayonnante d'*ut* majeur en 1897.

C'est en 1850 qu'avait pris naissance ce grand mouvement symphonique avec la *I*re *Symphonie* de Saint-Saëns, restituée récemment ainsi que la *III*e datée de 1856[55]. Une trentaine d'œuvres suivit jusqu'en 1900.

De 1900 à 1980, environ cent quatre-vingts symphonies sont à porter au crédit de l'école française, dont cent vingt-deux pour orchestre seul, cinq pour orchestre avec un instrument soliste (trompette, violon, hautbois... ou piano), dix-huit pour cordes seules, trois pour cordes seules avec un ou plusieurs solistes, sept pour orchestre de chambre (formation dite « Mozart »), trois pour vents seuls[56], sans oublier les onze symphonies d'orgue seul, les deux symphonies pour orgue et orchestre, trois symphonies pour voix seules dites « vocales » et neuf symphonies chorales pour voix et orchestre.

Certes, un pourcentage non négligeable est constitué de symphonies à programme (65), y compris les deux symphonies électro-acoustiques célèbres (*Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer et *Symphonie du temps présent* de Pierre Henry) ; cent quinze demeurent des œuvres de musique pure, incontestablement avouées comme telles.

De cette montagne symphonique, il faut extraire les cinq de Saint-Saëns, véritables jalons de la première période, les quatre de Reber, les quatre de Gouvy, musicien soumis à l'influence allemande, les quatre également d'Albéric Magnard, prématurément disparu au cours de la Première Guerre mondiale, puis les cinq de Ropartz, les cinq, magistrales, d'Honegger, les vingt de Milhaud pour grande formation ou petit ensemble, les cinq d'Albert Roussel et plus près de nous celles d'Henry Barraud, Jacques Char-

53. On retrouve ici, dans la forme symphonique, l'alliage piano-orchestre des *Variations symphoniques* de Franck.

54. Tonalité beethovénienne, s'il en fut, reprise par Bruckner et Mahler.

55. Saint-Saëns est l'auteur de cinq symphonies dont deux, méconnues jusqu'en 1974 : n° 0 avant la première, n° 1 *bis* entre la première et la deuxième.

56. Voir plus loin les fanfares, avec l'influence de Berlioz.

pentier, Dutilleux, Gallois-Montbrun, Hugon (3), Jolivet (4), Landowski (4)[57], Le Flem, Daniel-Lesur, Migot, Rivier (7), Sauguet (4), Schmitt, Wissmer, plus les symphonies d'orgue des organistes Widor, Vierne et Tournemire[58], Dupré, Barié, Fleury.

Tous ces musiciens ont souhaité faire œuvre de symphoniste, dans la plus pure tradition beethovénienne, chacun avec leur langage et leur caractère.

Cette tradition n'était pas moins présente dans le quatuor à cordes, formule d'ambition bien que formation modeste, depuis Beethoven. De 1829 à 1871, le terrain avait été bien préparé, grâce à l'intense activité des quatuors français, au premier rang desquels le quatuor Baillot, grands vulgarisateurs de l'art beethovénien ; dès lors, la porte était ouverte non seulement aux chefs-d'œuvre de la musique française (Franck, Fauré, Debussy, Ravel), mais aussi à des ouvrages plus qu'estimables qui assuraient la pérennité de la forme et de ses exigences. Si, chez certains auteurs, le quatuor fut unique, sorte d'émanation d'un talent concentré (Franck, Fauré, Chausson, Debussy, Magnard, Roussel, Ravel, Schmitt, Ibert, Jolivet, Dutilleux[59]), chez d'autres, il était une routine utile, comme chez Haydn, pour faire le point de son langage et de ses recherches ; c'est le cas de d'Indy, Koechlin, Migot, Honegger, auteurs chacun de trois quatuors, ou de Milhaud, prolixe comme à l'habitude, avec dix-huit quatuors écrits de 1912 à 1951.

C'était une preuve de plus que la tradition beethovénienne n'était pas éteinte en France ; témoin le quatuor de Dutilleux, exaltation de la forme pure grâce à une utilisation sublimée du principe de la variation.

*NB.* — Il ne faut pas oublier l'aspect pédagogique : Marcel Labey, auteur de quatre symphonies, ne fut-il pas le successeur de Vincent d'Indy, à la tête de la Schola Cantorum, à la mort de celui-ci en 1931, puis le directeur de l'Ecole César-Franck de 1935 à 1962 ? Quant à d'Indy lui-même, il s'était fait violemment tancer, en 1892, à l'âge de quarante et un ans, lorsque, nommé membre d'une commission officielle pour la réforme du Conservatoire de Paris, il avait proposé de créer des classes de symphonie.

2. **Berlioz.** — Le rôle de Berlioz, dans la musique française, fut à coup sûr considérable.

Si l'héritage beethovénien se situe du côté de la forme et de la

57. La dernière, *L'Horloge*, a été créée au début de l'année 1982 par l'Orchestre National de France, sous la direction de Mtislav Rostropovitch.

58. A la suite de Bartók et Roussel, de nombreux musiciens se sont illustrés dans le domaine de la symphonie pour cordes (Honegger, Poulenc, Rivier, Milhaud, Schmitt, Durey, Migot, Barraud, Castérède, Charpentier, Dubois...).

59. *Ainsi la nuit*, tel est le titre du quatuor de Dutilleux.

symphonie, l'héritage berliozien est placé dans l'orchestre et, notamment, dans l'utilisation qu'il fait des cuivres.

Mentionner l'originalité de l'instrumentation, chez Berlioz, est d'une banalité coutumière et a été souvent fait[60] ; il est d'ailleurs le premier à avoir écrit un véritable *Traité d'instrumentation*. Son apport pourrait se résumer ainsi : *introduction d'instruments nouveaux dans l'orchestre*, aboutissant à un accroissement considérable de celui-ci ; *alliages nouveaux d'instruments à l'intérieur des familles*, amenant la création de timbres multiples.

C'est un autre aspect qui sera souligné : *le rôle de l'harmonie* (ou orchestre d'harmonie) dans la musique française, à partir de Berlioz.

Il y avait plusieurs raisons pour que les vents prissent un tel essor, raisons issues de la Révolution française de 1789. Des raisons pratiques, d'abord : il fallait remplir de grands espaces et surtout le plein air ; seuls les vents le permettaient. Des raisons psychologiques, ensuite : les vents, interprètes privilégiés des marches, n'étaient-ils pas les moteurs d'une certaine dynamique de groupe ? Des raisons socioculturelles, enfin : compromises, en s'associant trop évidemment à la galanterie des cours et aux principes de l'Ancien Régime, les cordes devaient céder la place.

Il en sera de même pour les chœurs.

D'où une double tradition française : la fanfare et l'oratorio, curieusement réunis dans cette descendance esthétique, alors que l'une relevait du profane et l'autre du sacré.

Citons les fanfares du *Martyre de saint Sébastien* de Claude Debussy (1911), la célèbre fanfare de *La Péri* de Paul Dukas (1912), admirable pièce de concert, celle d'*Antoine et Cléopâtre* de Schmitt (1920), la fanfare, moins connue, « pour un sacre païen » d'Albert Roussel (1921), les *Fanfares liturgiques* d'Henri Tomasi (1952), les fanfares pour *Britannicus* d'André Jolivet (1962), la très belle fanfare de Georges Hugon et la *Chaconne et Marche militaire* de Marius Constant.

Bien que peu représentée, la symphonie pour instruments à vent, alliant les deux héritages, beethovénien et berliozien, fut également pratiquée... par Stravinsky, en 1920, en hommage à Claude Debussy (donc à la musique française), et plus récemment par Marius Constant, en 1978, sans oublier l'un des chefs-d'œuvre de Messiaen, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, pour orchestre de cuivres et cloches.

Enfin, le véritable continuateur de Berlioz, en la matière, est sans doute Varèse dont A. Louvier dit, avec une grande pertinence, qu' « il étudie les spectres harmoniques de chaque instrument à vent, de façon à créer des agrégats acoustiques nouveaux, aux contours tranchants, substituant à l'empirisme une méthode

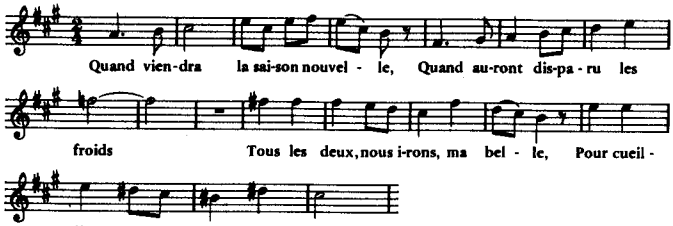
60. Cf. Alain Louvier, *L'Orchestre*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1978.

carrément scientifique »[61], dans *Hyperprisme* (1923), *Intégrales* (1925) et *Déserts* (1953), œuvres où interviennent également des percussions en abondance.

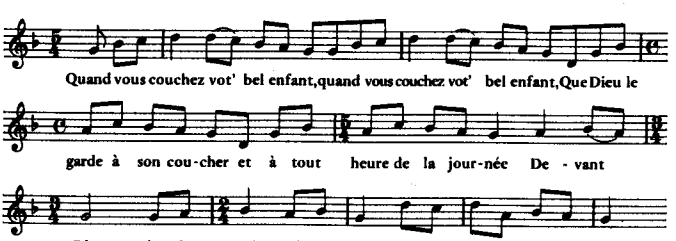
Si Berlioz avait donné le goût des formations exceptionnelles, il donnera aussi celui des formes exceptionnelles (oratorios et requiem[62]) ; la célèbre fanfare, véritablement stéréophonique[63], de sa *Grande Messe des Morts* (le Requiem), ne manifeste-t-elle pas l'héritage berliozien : renaissance de l'inspiration sacrée et grandiloquence vertigineuse des cuivres ?

A la suite de *L'Enfance du Christ,* trilogie sacrée de 1854, viendront *Les Béatitudes* de Franck (1869-1879), *Mors et vita* de Gounod (1884), également trilogie sacrée, *Les Enfants à Bethléem, Saint François d'Assise* et *L'An Mil,* écrits par Pierné au début du siècle, enfin et surtout les deux chefs-d'œuvre d'Arthur Honegger, *Le Roi David* en 1921 et *Jeanne d'Arc au bûcher* en 1938.

Un point commun entre Berlioz et Honegger : l'appel aux sources populaires pour exprimer la naïveté d'une situation ou l'authenticité d'un caractère.




Berlioz, Villanelle, mes. 3 - 20




61. Cf. Alain Louvier, *L'Orchestre,* Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1978, p. 94.

62. Les plus connus sont ceux de Fauré et de Duruflé, ce dernier ayant été joué plusieurs centaines de fois depuis sa création (1947).

63. On sait qu'elle utilise quatre groupes de cuivres, disposés aux quatre coins de l'édifice religieux.

On remarquera, dans ces deux exemples, le caractère monodique de la musique.

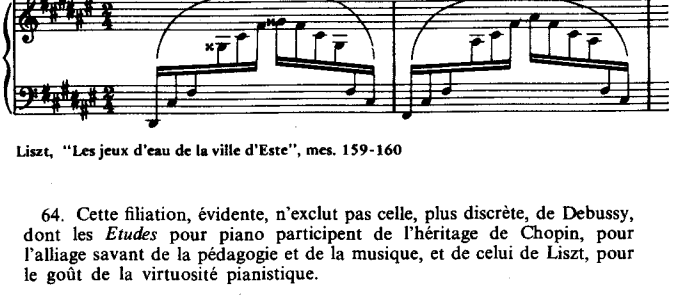
3. **Liszt.** — Liszt eut toutes les raisons d'exercer une influence durable sur la musique française : il a vécu en France, il y a connu des amours fulgurantes, il a aimé et fait connaître Berlioz, il a été adulé et fêté, comme rarement musicien par les Français.

Lui-même, carrefour en Europe entre l'est et l'ouest de par ses origines, il deviendra le point de convergence de deux routes, la *via germanica* et la *via francesca*.

On n'insistera pas sur l'importance du poème symphonique, forme mise à l'honneur par Liszt et reprise par l'école cyclique, avec bonheur d'ailleurs (Franck : *Les Eolides, Le Chasseur maudit, Les Djinns, Psyché* avec chœur ; Saint-Saëns : *Le Rouet d'Omphale, Phaéton, La Danse macabre, La Jeunesse d'Hercule* ; d'Indy : *La Forêt enchantée, Wallenstein, Sauge fleurie* ; Chausson : *Viviane* ; Duparc : *Lénore*), sans oublier deux chefs-d'œuvre, dans des genres totalement différents, *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas et le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy.

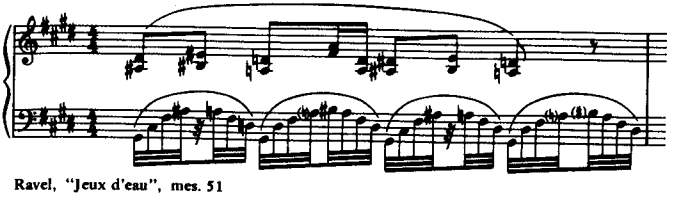
Par contre, on notera l'influence considérable exercée par Liszt, dans le domaine de l'écriture pianistique, réunissant, en une synthèse prodigieuse, la virtuosité pure et une certaine « liquidité ».

L'exemple le plus frappant de filiation est celui de Ravel[64], auteur des *Jeux d'eau*, en 1901, quand Liszt écrivait les siens, *Les Jeux d'eau de la villa d'Este*, en 1877. Il est frappant que le terme de jeu soit associé au thème de l'eau, le premier dans ce qu'il a de proprement ludique, le second prétexte à représentation matérielle ; il faut ajouter que le piano se prête merveilleusement... à ce jeu.



**Liszt, "Les jeux d'eau de la ville d'Este", mes. 159-160**

64. Cette filiation, évidente, n'exclut pas celle, plus discrète, de Debussy, dont les *Etudes* pour piano participent de l'héritage de Chopin, pour l'alliage savant de la pédagogie et de la musique, et de celui de Liszt, pour le goût de la virtuosité pianistique.



**Ravel, "Jeux d'eau", mes. 51**

Quels sont les moyens techniques de cette « liquidité » du clavier ? On peut en dénombrer six : l'arabesque avec aller et retour, fondée sur des arpèges ascendants puis descendants, tels un jet d'eau qui monte et retombe ; le bariolage dans l'aigu pour donner le sentiment de scintillement des perles d'eau dans le soleil ; des harmonies d'autant plus étalées qu'elles sont morcelées dans leur présentation, analogues à une étendue d'eau que vient rompre en vaguelettes le vent ; des formules cadencielles sans mesure où la nature semble rendue à elle-même ; l'utilisation de valeurs très brèves (triples croches ou quadruples croches) censées représenter le pétillement imperceptible de l'élément liquide ; enfin, la tonalité de *fa* ♯ majeur, à la fois brillante et profonde, à base de touches noires qui donnent à la main la sensation de toucher au cœur du piano, dans une atmosphère légère et survoltée[65].

On voit que ce sont là bien des procédés de la musique impressionniste mais aussi de la musique française de piano, les relations de Liszt avec celle-ci et l'impressionnisme étant multiples.

Cet héritage se perdra ensuite avec la disparition de l'impressionnisme, le piano devenant un instrument percussif.

Quelques compositeurs français se sont obstinés à cultiver cet aspect du piano, qui, sans nul doute, reviendra au premier plan : Georges Hugon, notamment, magnifique pianiste et auteur d'un chef-d'œuvre, *Les Eaux-fortes* d'après les chants de Maldoror, auteur également d'un grand concerto dans la tradition lisztienne.

La forme du concerto, portée à son apogée par le même Liszt, semble s'être également perdue ; seuls quelques musiciens s'y sont hasardés : Poulenc, Roussel et surtout Ravel, dont les deux chefs-d'œuvre sont impérissables.

Liszt nous avait appris qu'on pouvait faire briller un instrument et son interprète, tout en écrivant de la belle musique ; une sorte de masochisme esthétique a voulu que, dans les dernières

65. Le symbolisme du dièse, altération ascendante, n'est pas absent de cette impression.

décennies, on s'y refuse, quitte à détourner les pianistes de la musique de leur temps. Quelques expériences marquent cette période, dont *Herma* de Xenakis, qui demeure un redoutable exercice de voltige.

Des voies nouvelles étaient ouvertes au piano, mais aussi au langage musical, que Liszt avait grandement contribué à défricher[66].

66. Cf. l'excellente thèse de Serge Gut, *Franz Liszt, les éléments du langage musical*, Saverdan, Klincksieck, 1975.

CHAPITRE II

## LES OUVERTURES

Terre d'accueil, la France n'a jamais cessé d'être disponible aux influences étrangères.

C'est une tradition que justifient bien des raisons : une raison géo-politique : la France n'est-elle pas ce confluent du nord et du sud, du monde anglo-saxon protestant et du monde latino-chrétien, de l'est continental et de l'ouest maritime ? ; une raison socio-culturelle : « cul-de-sac » de l'Europe, la France est à la fois une impasse et un tremplin, c'est elle le bout de l'entonnoir culturel que constitue l'Europe et dont les bords remontent jusqu'en Chine, mais c'est également d'elle que soufflent les vents américains ; une raison historique enfin : l'empire constitué au siècle dernier a permis à la France de tisser avec les pays d'Afrique et d'Asie des relations particulières, imbriquées entre elles mais aussi étendues sur plusieurs générations.

De cette situation unique de pays à la fois très ouvert et très fermé, « phagocytant » tous les courants, toutes les origines en un brassage terriblement efficace, la France a su tirer parti.

L'envie de s'établir, pour ceux que l'intolérance politique ou l'originalité esthétique avaient chassés de chez eux, le rayonnement de Paris bien ancré dans les esprits depuis Louis XIV contribuaient et contribuent encore à faire du milieu musical parisien un

milieu cosmopolite ; si l'on y ajoute le centralisme bien connu, que matérialisent à l'évidence les voies de communication, on ne s'étonnera pas que la capitale ait constitué ce carrefour unique où se rassemblaient des écoles, des groupes venus de l'est ou du sud, des continents américain ou africain.

Certains musiciens étrangers sont ainsi devenus plus français que les Français de souche, se greffant sur l'école française, défendant mieux que leurs nouveaux confrères la musique de leur pays d'adoption, jouant à coup sûr un rôle déterminant dans certaines évolutions, soit par l'amitié, soit par le talent.

## I. — Les pays d'Europe

Interlocuteur privilégié de l'Europe en Europe, véritable miroir de celle-ci, la France sera, d'abord et de manière continue, sensible aux influences européennes, ce goût venu d'un ailleurs proche qui ensemençait avec bonheur le terreau national.

1. **Les contacts avec l'Espagne.** — L'Espagne a joué un grand rôle dans la musique française, depuis un siècle, par les hommes mais aussi par la couleur (référence à un art populaire que styliseront les Français, introduction de rythmes de danses nouveaux, référence également voilée aux influences arabes sous-jacentes, notamment dans les contours mélodiques, couleur modale enfin, fondée généralement sur des échelles partiellement chromatiques utilisant volontiers la seconde augmentée).

On peut distinguer deux races, parmi les grands « hidalgos » de la musique française, celle des interprètes et celle des créateurs.

La première est dominée par un homme, Ricardo Viñes, pianiste d'origine catalane (1875-1943), interprète extraordinaire qui, après des études à la Escuela

municipal de Musica de Barcelone poursuivies au Conservatoire de Paris, deviendra l'interprète et le créateur attitré de nombreuses œuvres, dont il est d'ailleurs le dédicataire ; parmi les compositeurs qui lui confieront sa musique, Albeniz et Falla, naturellement, mais aussi Debussy, Ravel, Satie.

C'est Christiane Le Bordays[1] qui écrit : « Ricardo Viñes, exceptionnel interprète (musicologue, compositeur, poète...), aura favorisé à plus d'un titre l'osmose entre l'art ibérique et l'art français. »

A l'autre bout de la chaîne et sans méconnaître le rôle d'un Ataulfo Argenta, chef de renommée mondiale, prématurément disparu en 1958 et ardent défenseur de la musique française, ou des musiciens dispersés par la guerre civile avant la Seconde Guerre mondiale, un autre interprète occupe d'une certaine manière, dans la musique française, la place qu'occupait Ricardo Viñes, au début du siècle : Antonio Ruiz-Pipo, musicien complet, pianiste d'une élégance rare, attaché aussi bien à la découverte des musiques espagnoles méconnues qu'à la défense des musiques françaises nouvelles, compositeur de grand talent, musicologue émérite, pédagogue dont les qualités sont aussi grandes que touchante sa modestie ; ami délicieux, il rayonne à sa façon dans le milieu musical parisien[2].

Une autre personnalité marquante domine, de sa frêle stature, les deux ou trois générations de compositeurs espagnols, « francisés » avec bonheur, sans avoir renoncé à leur spécificité ancestrale : Manuel de Falla, qu'accompagnent Albeñiz, Granados et les deux Joaquin, Nin et Turina.

1. Chr. Le Bordays, *La Musique espagnole*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1977, p. 109.

2. Il ne faut pas oublier Sarasate, le violoniste célèbre, élève du Conservatoire de Paris, pour qui Lalo écrivit la *Symphonie espagnole* et Saint-Saëns le *Rondo capriccioso*.

Ils ont en commun soit d'avoir séjourné en France, parfois longuement, se liant d'amitié avec de nombreux compositeurs français, soit d'avoir connu les pédagogues français de l'époque, auprès desquels ils venaient parfaire leur formation.

Falla vient dès le début du siècle à Paris, où il rencontre Albeniz, Viñes, Debussy, Dukas, Ravel mais aussi Fauré ; il y reviendra souvent, malgré son installation à Grenade.

Albeniz, déjà professeur de piano à la Schola Cantorum en 1898, se fixera en France après un mariage heureux ; en plus des musiciens précédemment cités, Albeniz rencontrera Déodat de Séverac : « S'il reste profondément espagnol, écrit Christiane Le Bordays, la France offre un climat propice à l'épanouissement de son génie »[3].

Catalan de naissance et remarquable pianiste, Granados séjourna deux ans à Paris, de 1887 à 1889, s'y liant avec Ricardo Viñes ; Saint-Saëns s'intéressera à ses *Danses espagnoles,* tout comme il accompagnera de grands solistes français (Thibaud...).

Ami d'Albeniz, Granados et Falla, Turina séjournera à Paris, de 1905 à 1914, y subissant l'influence de la Schola Cantorum, alors à la pointe de la pédagogie musicale ; quant à Nin, très brillant pianiste et musicologue, il sera le premier à éditer Chambonnières et de nombreux clavecinistes français, tellement il était épris de la culture de notre pays.

A la place tenue par Falla, à l'aube du XX^e^ siècle, répond aujourd'hui celle de Maurice Ohana, une place originale et fière, parce que libre de toute entrave ; fixé en France et n'appartenant à aucune école, Ohana déroule le droit fil de sa carrière, dans la plus pure tradition d'une France qui sait adopter sans contraindre et respecter sans exiger préalablement d'engagement esthétique.

Entre les deux — Falla et Ohana — Ravel aura joué un rôle trouble et déterminant, donnant l'impression de tout digérer de l'Espagne et demeurant le point de passage obligé de la musique française vers l'Espagne[4].

3. Cf. *ibid.*

4. Ses origines et ses attaches à Ciboure n'y étaient sûrement pas étrangères ; on peut citer, en illustration à ce propos, la fascination de Ravel

Tout aussi attachés à la stylisation l'un que l'autre, Falla et Ravel donneront de la musique espagnole une image volontairement édulcorée, presque abstraite aux oreilles de certains, parce que débarrassée du banal de la simple transposition populaire ; la démarche était la même, avec deux caractères différents.

Il ne faudrait pas oublier, non plus, le particularisme géographique, fortement ancré dans les deux provinces qui séparent la France de l'Espagne ou les unissent, dans une sorte de troisième voie provincialiste : le Pays Basque et la Catalogne.

Ces deux postes-frontières, placés aux extrémités des Pyrénées, ont certainement contribué au brassage d'une certaine culture française et de la culture espagnole, brassage d'où surgissent les noms de Mompou et Pablo Casals pour la Catalogne, les effets brillants d'une orchestration nouvelle où interviennent tambours et tambourins pour le Pays Basque.

On peut rappeler quelques-uns des principaux titres faisant référence à l'Espagne, dans la musique française : la *Rhapsodie espagnole* et *L'Heure espagnole* chez Ravel, sans omettre le *Boléro*, *Ibéria* chez Debussy, et plusieurs habaneras (Chabrier, Saint-Saëns, Laparra, Debussy, Ravel).

2. **La pénétration russe, slave et l'influence de l'Europe centrale.** — Dans les relations de la France avec le monde de l'Est, sans doute faut-il distinguer ce qui touche à la Russie de ce qui touche aux autres nations.

La France a entretenu depuis longtemps des rapports privilégiés avec la Russie[5] ; il suffit de rappeler l'intérêt porté par Catherine II à la culture française et les nombreux échanges qui s'ensuivirent : Boïeldieu nommé compositeur de la cour de Saint-Pétersbourg, en 1802, où il restera huit ans, les tournées triomphales de chef d'orchestre de Berlioz à Saint-Pétersbourg et Moscou, les séjours prolongés

pour certaines danses de l'Espagne, la habanera (il en écrira deux : une dans les *Sites auriculaires*, reprise dans la *Rhapsodie espagnole*, l'autre en forme de vocalise) et pour ce héros éternel qu'est Don Quichotte (cf. *Don Quichotte à Dulcinée*).

5. Deux influences particulièrement nettes sont à noter, dans la période qui nous occupe : celle de Moussorgsky sur Debussy (caractère psalmodique de la mélodie, langage modal), celle de Rimsky-Korsakov sur Ravel (chute des thèmes en quarte descendante, scintillement de l'orchestre).

de Claude Debussy dans les somptueuses résidences de Nadejda von Meck, la protectrice de Tchaïkovsky.

C'était au point que Pouchkine disait : « La langue de l'Europe[6] m'est plus familière que la nôtre. »

Il était fatal que des musiciens russes, interprètes ou créateurs, vînssent s'établir en France et y jouer un rôle déterminant pour l'évolution de la musique française.

Parmi les interprètes, il est une figure décisive, celle de Serge de Diaghilev ; son action fut multiple : il découvrit des œuvres, en suscita d'autres, renouvela la présentation chorégraphique de certaines, donna au ballet des dimensions et des ambitions musicales inconnues jusqu'alors, provoqua le dépaysement le plus grand que la France ait connu, excepté celui du jazz, soit par les œuvres russes qu'il apportait, soit par l'intense russification de ses chorégraphies, il participait enfin avec force et talent à l'ébullition musicale parisienne en mêlant tous les artistes français, compositeurs et peintres notamment, à son entreprise. On peut dire assurément que, sans les « Ballets russes », la danse mondiale eût été autre, mais aussi et surtout, peut-être, toute la musique française. Rarement mécène fut aussi efficace, rarement étranger réussit avec plus de bonheur, en France, la synthèse des arts français et leur osmose avec un ailleurs.

Il n'est que de citer ce passage du *Dictionnaire de la musique* de Marc Honegger[7] qui lui est consacré pour être impressionné de l'ampleur de la tâche :

« En 1909, les danseurs du Théâtre impérial (compagnie créée par Diaghilev) remportent un énorme succès à Paris au théâtre du Châtelet (*Les Sylphides, Le Pavillon d'Armide, Le Prince Igor, Cléopâtre*). L'année suivante, ils donnent, toujours à Paris, *Shéhérazade* (Rimsky-Korsakov), *Carnaval* (Schumann), *L'Oiseau de feu* (Stravinsky), *Giselle* (Adam). Les plus fameux poètes, peintres et musiciens de l'époque collaborent alors avec Diaghilev qui fonde sa propre compagnie, les Ballets russes (1911). Ceux-ci se produiront à Rome, Londres, Monte-Carlo et Paris pour l'inauguration du Théâtre des Champs-Elysées (1913), puis plus tard aux Etats-Unis et en Amérique du Sud. C'est alors la grande période des Ballets russes avec les représentations de *Petrouchka* (Stravinsky), du *Spectre de la Rose* (Weber), du *Lac des Cygnes* (d'après Tchaïkovsky) ; en 1912, c'est *L'Après-midi d'un faune* (Debussy) et

6. Le français à l'époque.
7. Paris, Ed. Bordas, 1970.

*Daphnis et Chloé* (Ravel), en 1913, *Le Sacre du printemps* (Stravinsky) et *Jeux* (Debussy). Nijinsky puis Michel Fokine, Léonide Massine et Georges Balanchine créent des chorégraphies, de grands danseurs comme Serge Lifar sont révélés par Diaghilev. Très épris de nouveautés, il fait appel aux meilleurs peintres de l'école moderne, Rouault, Utrillo, Picasso, Derain, Matisse, Braque et, à côté de Stravinsky, à de jeunes musiciens de valeur, Falla, Prokofiev, Satie, Poulenc, Hindemith, Milhaud, Auric. »

Quel mécène aujourd'hui pourrait se targuer d'une œuvre pareille ! Depuis, la France n'a cessé d'adopter des artistes russes, Serge Lifar, naturellement, qui devint directeur de la danse à l'Opéra de Paris, Chagall qui refit, à l'instigation de Malraux, ministre de la Culture, le plafond du même opéra, Rudolf Noureev[8], étonnant danseur, habitué des salles françaises, ou encore, plus près de nous, l'extraordinaire violoncelliste Mtsislav Rostropovitch, créateur de plusieurs œuvres de compositeurs français, suscitées par lui, le concerto pour violoncelle d'Henri Dutilleux, *Tout un monde lointain...*, le *II^e Concerto pour violoncelle* de Jolivet, une œuvre superbe de Marcel Landowski pour voix[9], violoncelle solo et orchestre, *Un enfant appelle,* une sonate de Claude Pascal, etc.

La littérature russe inspira également nos compositeurs, notamment Pierre Ancelin, auteur de plusieurs ouvrages lyriques, dont *Le Journal d'un fou,* d'après Gogol.

Une autre figure domine ces relations privilégiées de la France et de la Russie, sortie des mains du magicien Diaghilev, sublime marionnette qui, bientôt, s'animera d'elle-même, pour devenir un monument de la musique du XX^e siècle, Igor Stravinsky.

Venu dans les bagages de Diaghilev, Stravinsky va s'imposer comme l'on sait et se lier avec tout le milieu artistique français, Debussy qui s'intéressera beaucoup à lui, Maurice Ravel qui lui fera découvrir au piano *Daphnis et Chloé,* avant la première exécution à l'orchestre. *Le Sacre du Printemps,* en 1913, avec le pseudo-scandale qui en accompagna la création, achèvera l'intrusion du jeune compositeur russe dans la société parisienne ; vilipendé ou adulé, il deviendra l'une des silhouettes marquantes de celle-ci, au point que, gravement malade après le scandale du *Sacre,* pour cause de fièvre typhoïde, il sera veillé avec affection par ses amis Ravel, Florent Schmitt et Maurice Delage. C'est Alexandre Tansman, un compositeur polonais dont nous reparlerons, qui rapporte que Stravinsky « évoquait avec une tendre émotion le souvenir de

8. Directeur de la danse à l'Opéra de Paris, à partir de 1983.
9. Destinés à la femme de Rostropovitch, Galina Vichnevskaïa, très belle cantatrice.

Ravel pleurant à son chevet à la pensée qu'il pourrait succomber à la maladie »[10].

Suisse pendant la première guerre mondiale, où il composera *L'Histoire du soldat,* Stravinsky décide en 1919 de s'installer en France, à Paris très exactement, reconnaissant qu'il devait à ce pays et à sa capitale de s'y être fait mondialement reconnaître comme compositeur de génie.

Installé d'abord à Garches, il passera six ans à Nice puis trois ans dans l'Isère, tout en voyageant beaucoup, nourrissant la musique française de sa présence et de son talent durant vingt longues années (de 1919 à 1939).

C'est pendant cette période qu'il composera quelques admirables chefs-d'œuvre, *Œdipus Rex* sur un texte de Cocteau, créé le 30 mai 1927, en version de concert, au théâtre Sarah-Bernhardt, la *Symphonie de psaumes,* commande du Boston symphony orchestra, créée à Boston puis à Paris, sous la direction de l'auteur ; il y sera également l'initiateur d'une école, qu'il n'a sans doute pas voulu créer mais dont on lui attribue la paternité, de par son évolution propre, l'école « néo-classique »[11] qui exercera une si grande influence sur ses condisciples français et qui sera, au fond, une école réellement française.

Naturalisé français en 1936, il devra fuir l'invasion allemande en 1939 et se rendre aux Etats-Unis, ravis de l'accueillir, qui lui donneront, en 1945, la nationalité américaine : une première révolution l'avait chassé vers l'ouest, celle de 1917 en Russie, un second choc historique, avec ses conséquences raciales, le poussait encore plus loin vers l'ouest, vingt ans plus tard.

A ce sujet, ne résistons pas au plaisir de citer cette très belle page de Tansman[12], concernant l'attachement de Stravinsky à la France :

« Si, pour avoir changé de passeport, il a pu éviter des tracas continuels d'ordre administratif, ainsi que le reproche de vouloir se singulariser dans ce *melting pot* que sont les Etats-Unis, où il a trouvé un accueil hospitalier et généreux, cela n'influence en rien son attachement à la France, son affinité spirituelle avec ce pays et sa gratitude pour ce qu'il lui doit, qu'il souligne à chaque occasion.

« Pour ma part, je connais bien des Français authentiques ou porteurs de passeports français, qui n'ont certainement pas pour la France l'affection, la tendresse, l'amour que lui porte dans son cœur un Igor Stravinsky. En plus de cette attitude sentimentale

10. A. Tansman, *Igor Stravinsky,* Paris, Amiot-Dumont, 1948, p. 207.
11. Réaction contre le romantisme et les complications de l'écriture musicale.
12. A. Tansman, *ibid.,* p. 268-269.

envers *le pays qui a été son plus important champ d'action et d'où est partie sa célébrité mondiale, est-ce que par son amour de l'ordre lucide et organisé, par son intelligence concise, et même par la tournure caustique de son esprit, il ne se rapproche pas du Français, plus que d'aucun autre type national !*

« Qu'il me suffise d'évoquer nos nombreux entretiens, celui fiévreux, au téléphone, qui reprenait toutes les dix minutes, pendant la nuit mémorable du débarquement allié en Normandie ; les jours où, nos femmes et nous étions accrochés à la radio pour suivre les affres et les péripéties de la libération de Paris, pour affirmer avec certitude et conviction que la libération d'aucune ville au monde n'aurait pu bouleverser Igor Stravinsky autant que celle de Paris. De même les malheurs d'aucun autre pays au monde ne pouvaient toucher Stravinsky d'aussi près que ceux de la France, qu'il porte dans son cœur. Et ce n'est certainement pas sa naturalisation américaine qui changerait quelque chose à une attitude aussi profondément enracinée dans un sentiment intime et une affinité constante d'intelligence et de goût. »

Rappelons enfin que Stravinsky a, par deux fois, rendu hommage à Claude Debussy, avec *Le Roi des étoiles,* cantate datée de 1911 qui lui est dédiée — une œuvre étonnante où voisinent un impressionnisme diffus et l'extrême complexité d'une polyphonie vocale apparentée aux grandes traditions d'autrefois — et les symphonies d'instruments à vent, écrites en 1920 à la mémoire du grand compositeur français, à l'instigation de la *Revue Musicale* et de son directeur, Henry Prunières.

Aux « Russes de Paris » s'ajouteront les Polonais et les Roumains, auxquels la France était historiquement et culturellement reliée, pour les premiers par les liens familiaux de certaines familles royales au XVIII^e siècle et Chopin au XIX^e siècle, pour les seconds par la langue et ses racines communes avec le français ainsi que le tempérament méditerranéen ; la profonde religiosité des deux peuples — les Polonais catholiques et les Roumains orthodoxes — doit y être pour quelque chose.

L' « Ecole de Paris » concrétisera cette présence au sein de la musique française avec, à son fronton, trois noms : Georges Enesco, Alexandre Tansman et Marcel Mihalovici.

Artiste complet, merveilleux violoniste, grand compositeur, homme d'une grande culture dans la maturité et enfant prodige, Enesco finira ses études à Paris avec Gédalge et Fauré. C'est Colonne qui créera, aux concerts qui portaient son nom, l'op. 1 du jeune maître, *Poème roumain* pour orchestre. Il écrira aussi un *Œdipe*, donné à l'Opéra de Paris en 1936.

Son compatriote Stan Golestan (1875-1956) travaillera avec d'Indy, Roussel et Dukas ; Norbert Dufourcq pense qu'il était un véritable « parisien d'adoption ».

Marcel Mihalovici, époux de la pianiste française Monique Haas et né en 1898 est, à présent, français, après avoir été longtemps parisien. Elève, lui aussi, de la Schola Cantorum, décidément bien active quand il s'agissait d'accueillir les étrangers, il participa à la création du « Triton », société de musique qui fit beaucoup pour la musique contemporaine ; depuis 1964, il est membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts à l'Institut de France.

Il ne faudrait pas oublier, pour terminer, la figure éminente et sympathique de Marius Constant[13], qui, après de brillantes études à Bucarest, remporta en 1945 le prix « Georges Enesco », puis vint se parfaire à Paris avec N. Boulanger, O. Messiaen, T. Aubin et J. Fournet. Premier prix de composition du Conservatoire de Paris, il occupa divers postes à la Radio et à l'Opéra, où il fut directeur de la danse, fondant en 1953 l'ensemble « Ars Nova » pour produire toute la musique du XX^e^ siècle ; son dévouement à l'égard des jeunes compositeurs, français notamment, demeure immense. Grand Prix national de la Musique en 1968, il ne pouvait espérer reconnaissance plus effective de son adoption par la France. Il est, à présent, professeur d'orchestration au Conservatoire de Paris. Son œuvre est importante et fait souvent appel à des poètes ou écrivains français, J. Tardieu, E. Rostand, Lautréamont, J. Cau.

A ses côtés, la jeune école roumaine, représentée principalement par Costin Miereanu, est très vivante à Paris, poursuivant l'œuvre de fécondation et d'échanges réciproques.

A cette part créatrice s'ajoute la « pierre musicologique » d'un homme comme Braïloïu.

Si le trait d'union entre la Pologne et la France, au XIX^e^ siècle, fut Chopin, celui de cette fin de XX^e^ siècle pourrait être Marcel Landowski, dont le nom prouve assez quels étaient ses aïeux et dont on sait aussi quelle action bénéfique il a exercée, à la tête de la musique française, de 1965 à 1975.

13. Il faut lui adjoindre une personnalité de premier plan, le compositeur Ivo Malec, d'origine yougoslave.

Le meilleur représentant de la génération qui a précédé est assurément Alexandre Tansman, né en 1897, fixé à Paris en 1920. En 1937, un an après Stravinsky, il acquiert la nationalité française et, malgré un séjour de cinq ans aux Etats-Unis dû à la guerre, réintègre son pays d'adoption dès 1946, contrairement à Stravinsky qui y restera. Son œuvre est vaste et complète, imprégnée des caractères rythmiques de Stravinsky, son ami, mais aussi des subtilités harmoniques de Ravel.

Quant à la Pologne contemporaine, elle nous délègue régulièrement ses grands auteurs, dont incontestablement Penderecki est le chef de file ; l'accueil réservé par le public français à ses grandes œuvres, *La Passion selon saint Luc* ou *Les Diables de Loudun*, inspirés d'un fait divers, est là pour montrer qu'à tout moment la fibre polonaise est prête à se raviver dans le cœur de nos compatriotes.

Enfin, n'oublions pas le très grand pianiste, Ignace Paderewski, membre du Comité national polonais à Paris, de 1917 à 1919, avant de devenir le chef de son pays, et cet autre phénomène du clavier, Arthur Rubinstein, installé à Paris de 1954 à sa mort et certainement le plus parisien des Polonais.

3. **L'influence viennoise.** — Alors que les contacts avec l'Espagne ou la pénétration slave pouvaient constituer des influences réellement étrangères, il n'en était pas de même de la Russie ou de Vienne, la plus « parisienne » des capitales d'Europe centrale : le goût de la promenade dans de grandes avenues, celui des terrasses de café, la propension « élyséenne » à faire de la ville un immense lieu de rencontre et de conversation, enfin la similitude existant entre les deux plus belles artères de Vienne et de Paris, le Corso du Prater et les Champs-Elysées, sans oublier Schoenbrun, le Versailles autrichien, s'ajoutaient aux raisons de l'histoire pour faire de l'axe Paris-Vienne une voie privilégiée de la culture européenne.

Curieusement, c'est de deux manières, parfaitement antinomiques, que Vienne exercera son emprise sur Paris : d'une part par la valse, expression typique d'une élégance raffinée alliée à une certaine architecture, d'autre part par le dodécaphonisme,

sorte d'épure du système musical où l'exigence de rigueur confine à la négation de toute sensibilité.

D'un côté, un monde peut-être décadent aux yeux de certains, celui de la vieille aristocratie austro-hongroise, de l'autre un homme seul, Schoenberg, carrefour de la dégradation postromantique, dont Mahler avait donné le signal, et de l'éveil d'une école étrange fondée sur l'abolition des règles acoustiques naturelles.

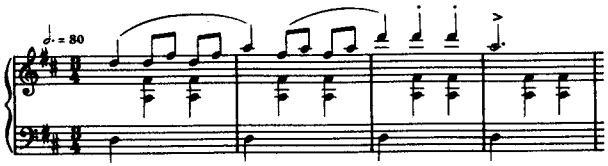
La valse est d'origine allemande et la danse n'a jamais cessé d'être française ; les musicologues et interprètes allemands l'ont assez reproché à la France, qui stigmatisaient sa légèreté et son peu d'intérêt pour la musique pure (cf. Quantz, le célèbre flûtiste du XVIII[e] siècle, au cours de ses tournées triomphales dans le pays de Descartes).

En réalité, la valse était, vers 1750, la figure finale des « ländler » ; remarquée par la noblesse, elle fut alors associée aux danses de celle-ci et, notamment, le menuet, pour finalement donner la valse dite « viennoise », au début du XIX[e] siècle, où les éléments de musique populaire interpénétraient ceux de la musique noble.

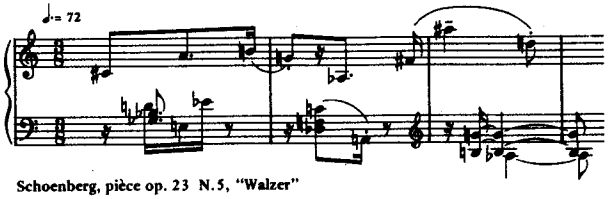
Musique de plaisir donc fonctionnelle, la valse devint peu à peu un élément de musique pure, utilisée comme tel par les grands musiciens allemands du siècle dernier, Schumann et Brahms, mais aussi, Liszt l' « Européen » cosmopolite, Chopin et Berlioz (cf. *Le Bal* dans la *Symphonie fantastique,* préstylisation à la manière romantique, comme le sera, à la manière impressionniste, *La Valse* de Ravel).

D'aucuns y trouveront les restes négligeables d'une interférence, constante au cours de l'histoire, entre musique populaire et musique savante, d'autres, avec une connotation sociale, la trace des manières bourgeoises au plus mauvais sens du terme. Il y avait sûrement quelque chose de plus profond, pour que la valse passât ainsi les frontières, intéressât au même chef des générations aussi différentes que celle de Tchaïkovsky ou de Florent Schmitt et demeurât, même, sous la cuirasse dodécaphonique, un être palpitant auquel Schoenberg ne renoncera pas.

La valse apparaît ainsi comme le point de rencontre entre le plaisir et la musique pure, le point de passage obligé entre deux conceptions de l'art, celle qui consiste à utiliser toutes les formes de musique populaire, même stylisées, et celle qui ne peut renoncer à certaines nostalgies, quitte à les habiller d'intellectualisme.




**Poulenc, Valse tyrolienne, mes. 1 - 4**




**Schoenberg, pièce op. 23 N.5, "Walzer"**

Il serait trop long de citer tous les musiciens français qui, depuis un siècle, se sont complu à la valse ; citons Chabrier avec sa suite de valses (1872) ou son scherzo-valse extrait des dix *Pièces pittoresques* pour piano, sans oublier les trois valses romantiques pour deux pianos, Fauré auteur de quatre valses-caprices (1883) et d'une « Kitty-valse » dans *Dolly*, Saint-Saëns d'un *Wedding-cake* (1886), caprice-valse pour quatuor à cordes et piano, Schmitt d'une *Kermesse-Valse* pour orchestre en 1928 après les trois valses-nocturnes de l'op. 31 en 1901, pour piano.

Mais le plus grand illustrateur de la valse en France demeure Ravel, dont les *Valses nobles et sentimentales*, transposées du piano à l'orchestre sous le titre *Adelaïde ou le langage des fleurs*, et *La Valse*, écrite quelques années plus tard pour l'orchestre, ont fait le tour du monde.

Certains ont cru y voir l'expression de la décadence d'un monde (elles ont été écrites entre 1911 et 1919, à un moment où la Première Guerre mondiale faisait basculer le siècle et chavirer les mentalités) ; elles sont davantage la traduction sonore d'une nostalgie d'une manière de vivre où gaieté et insouciance faisaient bon ménage avec la réalité (c'était aussi, pour Ravel, un exercice de style, et, comme d'habitude, une gageure visant à faire de la valse-danse autre chose qu'une valse).

On passait ainsi insensiblement du monde tonal au monde sériel, par l'effet transmutateur de la valse et grâce à des musiciens qui ne gardaient de viennois que l'acception géographique et non plus le caractère ou la typologie.

Ce n'est qu'insensiblement que Schoenberg évolua de la musique

tonale chromatique à la musique sérielle ; entre 1921 et 1924, naquirent ses premières œuvres dodécaphoniques, alors qu'il en avait déjà écrit une vingtaine, dont la célèbre *Verklärte Nacht (Nuit transfigurée)* où des $\frac{3}{4}$ elliptiques ne sont pas sans rappeler la valse.

Avec ses élèves, Berg et Webern, il forma un cercle qu'on appellera plus tard école viennoise, mais qui n'avait alors pas de nom. Pratiquement inconnue de l'Europe et, en tout cas, de la France, entre les deux guerres, cette école s'y épanouit, à partir de 1945, sous l'impulsion d'un homme important, Polonais réfugié en France, René Leibowitz qui deviendra, pour celle-ci et ses musiciens, le grand théoricien du système sériel. Il avait d'ailleurs travaillé avec Webern, à Vienne, après un premier voyage en France, en 1926.

Leibowitz, dont la contribution à l'histoire musicale et à celle du langage sériel[14] n'est pas négligeable, réunit autour de lui un cénacle de jeunes musiciens, dont les noms sont aujourd'hui très connus, même si les intéressés ont parfois suivi des voies passablement divergentes : Pierre Boulez, Serge Nigg, Jean-Louis Martinet, André Casanova, Michel Philippot[15]. Autant d'hommes, autant de carrières, autant de musiques. Compositeur lui-même et chef d'orchestre, Leibowitz semble avoir davantage compté en France par son enseignement et ses écrits que par son activité proprement musicale.

Excepté Boulez, qui s'est efforcé d'aller jusqu'au bout des conséquences du système sériel (sérialisation des valeurs, des nuances, des timbres, etc.), les autres musiciens de ce groupe ont évolué selon leur nature : tout en demeurant un sérialiste convaincu, Serge Nigg est devenu un grand « expressionniste » et un grand symphoniste (cf. la *Jérôme Bosch Symphonie*, où il renoue, sinon avec la musique descriptive, du moins avec la musique évocatrice). Martinet, homme de synthèse, s'est rapidement évadé du cercle fermé de l'application rigoureuse du système sériel, pour le plier, dans de fort beaux mouvements symphoniques, aux nécessités du sentiment et de son expression. André Casanova, homme fort cultivé puisque titulaire d'une licence en droit et premier élève de Leibowitz à l'Ecole normale de Musique de Paris, se laisse volontiers aller à un tempérament lyrique, fort séduisant. Enfin, Michel Philippot, personnalité multiple, scientifique et musicien, homme de gestion et pédagogue, théoricien, cybernéticien, grand connais-

14. Langage qui se fonde sur la série, ordre mélodique librement choisi parmi les douze sons chromatiques.

15. Sans oublier Jean Barraqué.

seur du nouveau monde américain du Nord ou latino-américain[16], s'efforce de réaliser la synthèse bien délicate de l'art et de la science, dans une démarche originale où l'attitude de l'homme et les œuvres se confirment et s'encouragent.

D'autres ont suivi, les émules du « Domaine musical », association fondée par Pierre Boulez, dans les années 60, pour faire connaître la musique des Viennois et créer celle de leurs descendants français : Gilbert Amy, Paul Mefano, le Belge Pousseur, etc.

C'est par l'intermédiaire du « Domaine musical », voie royale du système sériel en France, que l'école viennoise put s'implanter ; le terrain préparé par Leibowitz sera soigneusement cultivé, grâce aux activités de chef des trois principaux représentants français, Boulez, Amy et Mefano, dont on ne sait si ce déport vers la direction au préjudice de la création constitue le signe éclatant d'une réussite ou l'aveu implicite d'un échec.

Après avoir succédé à Bernstein à la tête du New York Philharmonic Orchestra puis accédé au poste de chef principal à la BBC de Londres, Pierre Boulez semble s'être retranché dans sa forteresse de l'IRCAM, d'où il ne sort que pour diriger quelques concerts avec l'orchestre de Paris.

A la disparition du « Domaine musical » à la tête duquel il avait succédé à Pierre Boulez en 1967, Gilbert Amy devint le premier chef du Nouvel Orchestre Philharmonique (NOP) de Radio-France à Paris, où il resta jusqu'en 1981.

Quant à Paul Mefano, directeur-fondateur de l'ensemble 2E2M, basé à Champigny dans la région parisienne, il ne répugne pas à diriger Beethoven ou Stravinsky.

Analogue au phénomène musical de l'éclosion et du développement des chorales en France, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la naissance, disparition puis renaissance d'associations de concerts, destinées à promouvoir la musique contemporaine, constitue le fait majeur de la vie musicale française ; à vrai dire, en vertu d'une centralisation objective héritée de l'histoire, il s'agit plutôt de la vie musicale parisienne, dont on sait que, depuis Lully au moins, elle a régenté les grands courants esthétiques de notre pays.

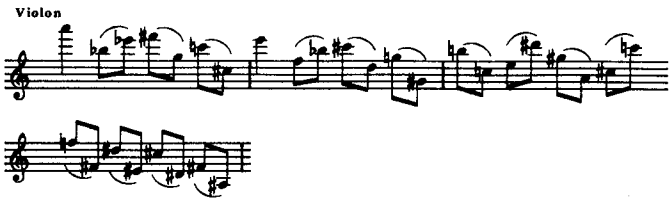
Cette... « valse-hésitation » ne marque-t-elle pas un malaise, sous l'apparente effervescence : absence d'un public qu'il faut aller chercher, inadéquation d'une certaine forme de concert à la vie contemporaine, lassitude en face d'un ésotérisme qui se substitue, de gré ou de force, à la volonté de communiquer et au

16. Il a, récemment, fondé le département « Musicologie » de l'Université de São Paulo.

goût de partager, enfin élévation de la recherche au rang de fin en soi, contre le but ultime qui est l'œuvre à créer et la réalisation à parfaire ?

Il est des perfections, qui ratent leur cible ; la France a parfois été le lieu de leur épanouissement (cf. l'*Ars subtilior*, à la fin du XIV^e^ et au début du XV^e^ siècle).

Ravel, lui-même, n'avait pas été insensible à Schoenberg ; on trouve des traces de son influence dans la sonate pour violon et violoncelle (1920-1922), écrite après une écoute du *Pierrot lunaire* et dédiée à la mémoire de Claude Debussy :



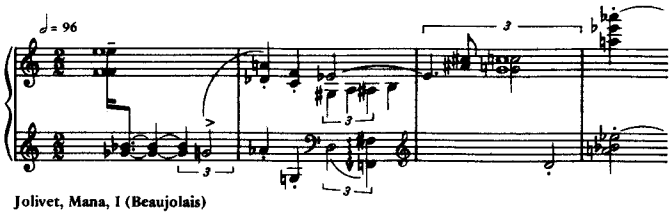

**Ravel, Sonate pour violon et violoncelle, III (fugue), mes. 42 - 45**

On remarquera les sauts d'octave diminuée (enharmonique de septième majeure) ; de semblables mélismes se rencontrent dans les *Chansons madécasses,* à peine postérieures (1925-1926).

*NB.* — L'attitude des Français en face de deux phénomènes aussi différents que la valse et l'école sérielle est très révélatrice de l'ambiguïté du tempérament national, à la fois enclin à la légèreté et à l'excès de cartésianisme, qui le jette parfois dans des expériences utopiques.

Deux exemples illustreront ce propos :

— Jolivet fut le premier, en France, à utiliser la série dans *Mana* en 1936, à une époque où l'école viennoise était pratiquement inconnue (au pionnier succéderont les prosélytes) :




**Jolivet, Mana, I (Beaujolais)**

— La valse n'a cessé d'être à l'ordre du jour[17], en France, et constitue peut-être l'une de ces passerelles fragiles entre musique populaire et musique savante ; à témoin, deux programmes de concerts intéressant la même période de l'année[18] :

28 octobre 1979
Concerts Pasdeloup
(Théâtre des Champs-Elysées)
Dir. Michel Queval

| | |
|---|---|
| *Invitation à la valse* | C. M. von Weber |
| *Valse de l'empereur*<br>*Beau Danube bleu* | J. Strauss |
| *La Belle au bois dormant*<br>*Le Lac des cygnes*<br>*Casse-Noisette*<br>(Valses) | P. I. Tchaïkovsky |
| *Le Chevalier à la rose*<br>(1re et 2e suites de valses) | R. Strauss |
| *Valse triste* | J. Sibelius |
| *La Valse* | M. Ravel |

18 novembre 1979
Concerts Lamoureux
(Salle Pleyel)
Dir. Pierre-Michel Leconte
« Autour de la valse »

| | |
|---|---|
| *Orphée aux enfers* | J. Offenbach |
| *Invitation à la valse* | C. M. von Weber |
| *Le Lac des cygnes (suite)* | P. I. Tchaïkovsky |
| *Valse de l'empereur*<br>*Aimer, boire et chanter* | J. Strauss |
| *Sylvia* (suite de ballet) | L. Delibes |
| *Fête polonaise* | E. Chabrier |

Il en était de même aux Concerts Colonne, où le regretté Richard Blareau, spécialisé dans le ballet, assurait le même type de programme au moins une fois par an.

Quant aux opérettes, fondées sur la valse, il suffit de se rappeler

17. Le 12 juillet 1982, à 20 h, Europe I consacrait une émission entière (« Radio libre ») à la valse.

18. C'est toujours à l'automne que les Français préfèrent la valse, comme dérivatif à la saison, peut-être.

les succès triomphaux de Franz Lehar, musicien autrichien adopté par Paris, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, pour être convaincu de leur importance dans la vie musicale française : *La Veuve joyeuse, Le Comte de Luxembourg, Le Pays du sourire,* etc.

Le monde musical français est tel qu'il fait se côtoyer des goûts qui s'ignorent et se méprisent mutuellement, celui du divertissement qui le pousse à cultiver la valse[19] et celui de la recherche qui l'incite à aller au-delà des rigueurs et des systèmes.

## II. — Les pays d'Amérique

La conquête de l'Ouest n'est pas un vain mot et la fascination du monde américain une illusion ; c'est un phénomène récent dû au formidable développement des Etats-Unis d'Amérique depuis un siècle, un phénomène relativement ancien en ce qui concerne le monde latino-américain, dont le nom même indique les relations avec le Bassin méditerranéen (voir les conquêtes espagnoles et portugaises).

Il semble d'ailleurs que les grands mouvements humains, invasions, exportation de technologie, vulgarisation des cultures se soient faits d'est en ouest, contrairement à la rotation des aiguilles d'une montre et selon des lois telluriques, probablement ancestrales et profondes ; on pourrait y voir des rapports symboliques avec la course journalière du soleil, qui se lève à l'est et se couche à l'ouest, ou l'attirance des hommes de l'intérieur, dans le continent euro-asiatique, pour les ouvertures marines[20].

1. **Le jazz.** — Seuls quelques ignorants de l'histoire du monde continuent de nier l'importance du jazz, après que des musiciens aussi importants que Stravinsky, Ravel et Milhaud l'aient reconnue, il y a plus de cinquante ans[21].

Non seulement il s'agit là d'un phénomène musical mais également d'un phénomène social, qui n'a cessé de s'amplifier.

19. Voir plus loin, les constantes du goût français (conclusion).
20. C'est une des constantes de la politique russe, depuis des siècles.
21. Debussy s'y était essayé, dès 1906, avec son *Golliwog's cake-walk*.

L'apport du jazz sera considérable :

— par la mise à l'honneur de certains instruments ou leur utilisation d'une façon totalement nouvelle (la clarinette, le(s) saxophone(s), la trompette, le trombone, la percussion, la voix, les petites formations, trios, quartettes, quintettes regroupant des instruments autrefois isolés, la voix enfin) ;
— par l'introduction de formes inédites où le rythme et la danse se mêlaient en un alliage heureux, les principales étant le ragtime, le blues, le negro spirituals ;
— par l'importance accordée à l'improvisation[22], à l'intérieur d'un cadre précis, délimité par la fidélité thématique et la rigueur d'une grille harmonique sans failles, cette manière de s'exprimer privilégiant incontestablement la tradition orale au détriment de la tradition écrite, la spontanéité et l'intuition du moment contre l'obéissance absolue au texte[23] ;
— par le rayonnement d'un homme comme Gershwin, véritable trait d'union entre le monde américain et le monde européen, le monde noir et le monde blanc, la musique savante et la musique populaire, la science et le don[24].

2. **Le folklore sud-américain.** — L'histoire n'avait pas fourni à la France l'occasion de se trouver en contact avec le continent sud-américain ; ce privilège, réservé aux Espagnols et aux Portugais, à la fois conquérants et missionnaires de l'Europe, les Français l'avaient eu en Asie et en Afrique, du fait de l'énorme empire constitué au cours du XIX^e siècle.

22. On peut voir dans la musique dite « aléatoire » une trace notable de cette influence et la marque d'un effort pour se libérer de la contrainte du « tout-écrit ».

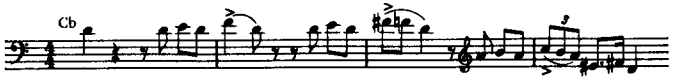
23. Peut-être était-ce une façon de rendre un certain naturel à l'interprétation et au jeu.

24. On sait qu'il était pratiquement autodidacte.

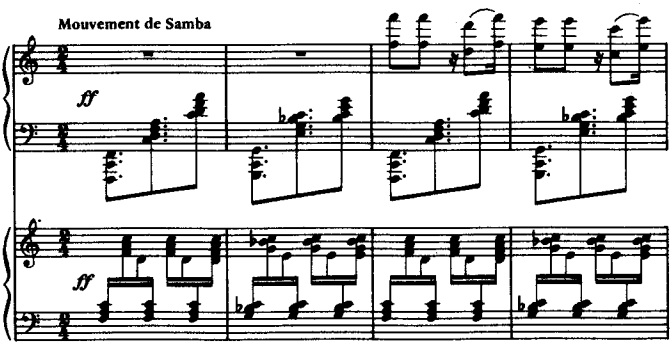
Il aura fallu le hasard d'une rencontre, celle de Claudel, et le désir de fuir une guerre, au cours de laquelle un ami cher venait de périr, Léo Labil, l'auteur de nombreux textes des mélodies de Milhaud, pour que la France musicale fût, par son entremise, baignée des effluves brésiliennes.

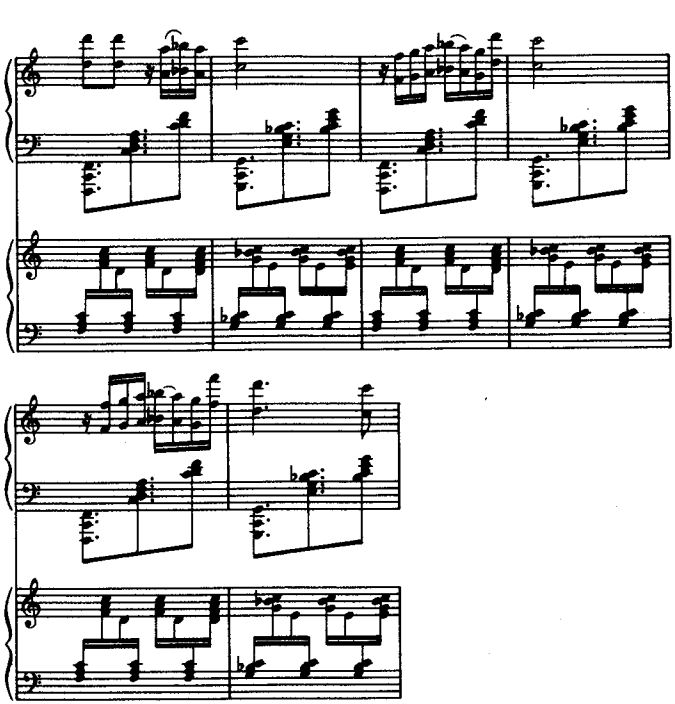
Les relations musicales du Brésil avec la France étaient plus réelles qu'on aurait pu le croire : Messager y était passé peu avant Milhaud, le chef des concerts symphoniques de Rio, Francesco Braga, avait suivi à Paris les cours de Massenet ainsi qu'un couple de jeunes musiciens, les Oswald Guerra. Quant à Milhaud lui-même, il vit souvent le directeur du Conservatoire, Henrique Oswald. Il est vrai qu'il s'agissait bien plus de l'exportation d'une technique et d'une culture de la France vers le Brésil que le contraire.

*L'art de la syncope et de l'accent,* apanage de la musique brésilienne et du jazz, fut pratiqué à merveille par Milhaud, avec les nuances propres à chacune de ces musiques ; la rigueur métrique pour le jazz, le flou rythmique pour la musique brésilienne, un certain déhanchement dynamique pour le premier, un balancement furieusement sensuel dans la seconde.




**Milhaud, "La création du monde", I, mes. 3 - 6**





**Milhaud, Scaramouche, III, Braziliera, mes. 1 - 6**

Noter la polyrythmie ($\frac{2}{4} + \frac{8}{16}$) du deuxième exemple, typique de la samba.

En quoi consista principalement l'apport de la musique brésilienne à la musique française, par l'intermédiaire de Milhaud ? Ce fut d'abord un encouragement *à l'introduction d'éléments folkloriques ou populaires* dans la musique sérieuse (ce mouvement se confirmera plus tard avec Bartók), ce fut ensuite l'excitation, chez les Français, *d'un goût*, existant mais marqué par la pudeur cartésienne, *pour le rythme en général et les rythmes lascifs en particulier* (Jacques

Charpentier n'est-il pas l'auteur d'une *sinfonia brasiliana,* contenant un fameux canon rythmique[25] joué par des percussions seules), ce fut enfin et toujours *la confirmation d'un amour invétéré de la danse* et des formes issues de celle-ci (ainsi des *Saudades do Brazil* de Milhaud, suite de danses dont chaque pièce porte le nom d'un quartier de Rio mais où, selon une tradition bien française de stylisation épurée, l'auteur n'utilisait aucun élément mélodique du folklore sud-américain, que des rythmes).

N'oublions pas aussi *Le Bœuf sur le toit* dont Milhaud parle ainsi : « Toujours hanté par les souvenirs du Brésil, je m'amusai à réunir des airs populaires, des tangos, des maximes, des sambas et même un fado portugais et à les transcrire avec un thème revenant entre chaque air comme un rondo. Je donnerai à cette fantaisie le titre de *Bœuf sur le toit,* qui était celui d'une rengaine brésilienne. »[26]

Contrairement au jazz qui avait influencé nombre de musiciens français, dont Auric, auteur d'un charmant foxtrot *Adieu New York,* les références sud-américaines en restèrent là ; sans doute étaient-elles trop tributaires du hasard et trop liées à l'opportunité d'un séjour ; l'évolution de la musique depuis 1945 interdisait par ailleurs tout ce qui pouvait rappeler quoi que ce soit de répétitif, donc de populaire et de dansé.

Un autre compositeur français, Michel Philippot, a récemment longuement séjourné au Brésil ; cela lui inspirera-t-il des œuvres aussi réussies que les trois opéras de Milhaud, *Christophe Colomb, Maximilien* et *Bolivar,* inspirés par des héros de l'Amérique latine ?

Cette ouverture sur les pays d'Amérique ne peut-elle être considérée, au demeurant, comme une sorte d'antidote à l'orientalisme de pacotille qui avait suivi l'Exposition universelle de 1889, à Paris, et qui caractérisait l'époque et le style 1900 ? De la part du « groupe des six »[27], c'était une réaction plausible,

25. Principe du canon, appliqué aux durées, avec ou sans hauteurs.

26. Darius Milhaud, *Ma vie heureuse,* Paris, Ed. Belfond, 1974, p. 86.

27. Groupe de jeunes compositeurs français, qui se firent connaître comme tels, dès 1917, se réclamant d'une nouvelle esthétique qui prônait la liberté de l'esthétique : Auric, Durey, Milhaud, Honegger, Tailleferre et Poulenc.

au lendemain du rejet des finesses impressionnistes et de la recherche délibérée d'un certain « cubisme » en musique. Il y avait là, en tout cas, fuite dans l'exotisme, un exotisme qui se tournait vers l'ouest, avant de revenir à l'est et au sud, du côté des mondes rituels.

## III. — Les pays d'Asie et d'Afrique

1. **Les pays d'Asie.** — C'est après la Seconde Guerre mondiale que le regard musical se porta à nouveau vers l'Orient sous l'influence de quoi ? A l'instigation de qui ? Il est bien difficile de le dire. On peut y voir néanmoins plusieurs signes, celui d'un regain de spiritualisme ou d'un besoin de spiritualisme dans une société au matérialisme galopant, l'Orient demeurant le mirage mystique des grandes philosophies d'autrefois — celui aussi d'un certain épuisement de la veine occidentale, fondée sur la rationalité de l'architecture et l'équilibre des formes, notions battues en brèche par les écoles modernes au nom de la totale liberté — celui enfin d'une inadéquation profonde du compositeur contemporain à son propre environnement, environnement habité par le seul souci de la rentabilité du temps, qui est de toute évidence une démarche opposée à l'approfondissement de soi.

Mais il ne s'agissait plus, cette fois, d'emprunter à l'Asie des éléments musicaux insérés plus ou moins heureusement dans une musique restée occidentale (ce qu'avaient fait Debussy, Ravel et plusieurs de leurs contemporains) : des échelles, par exemple (le mode pentaphone[28] ou la gamme par tons[29])... C'était

28. Comme dans « Laideronnette, impératrice des pagodes » de *Ma mère l'Oye* (Ravel).
29. Comme dans « Voiles », l'un des préludes pour piano de Debussy.

de monde qu'il fallait changer en essayant d'adapter aux normes européennes le temps oriental.

Messiaen joua naturellement un rôle considérable dans ce retour ou ce détour mais il avait eu deux précurseurs, un grand compositeur, Albert Roussel avec *Padmavâti*[30], et un grand historien, Maurice Emmanuel, qui, dans ses cours au Conservatoire de Paris avant 1939, fut le premier à ouvrir les esprits sur le monde hindou.

A l'exotisme au premier degré que manifestait, dans les premières années du siècle, le goût des chinoiseries, succédait un exotisme au second degré plus exigeant.

C'est sur trois plans que cette nouvelle vague orientale exercera son influence : le langage, l'instrumentation et le temps.

— Le langage musical évolua principalement grâce à l'utilisation des $\frac{1}{4}$ de tons ; cette évolution, Saint-Saëns l'avait prévue avec une prescience tout à fait étonnante[31], de même qu'au début du XIX[e] siècle Reicha avait annoncé et préparé la renaissance de la modalité. Les recherches effectuées en France par Nicolas Obouhow et Ivan Wyschnegradsky[32] y contribuèrent assurément mais ce sont davantage les productions de Penderecki et Xenakis qui répandirent le $\frac{1}{4}$ de ton. De nombreux jeunes compositeurs les utilisèrent notamment Alain Louvier, pour briser le carcan du tempérament[33].

— L'instrumentation, par ailleurs, se modifia profondément dans le domaine de la percussion : le nombre des instruments crût dans des proportions inconnues jusqu'alors, ils devinrent le complément indispensable de l'orchestre classique et, parmi eux, priorité fut donnée aux « métaux » — xylophones, gongs, tams-tams,

30. Opéra-ballet qui lui fut inspiré par un voyage aux Indes et au Cambodge.

31. « Nous calculons et connaissons les *coma* ou neuvièmes de tons, mais nous ne les utilisons pas ; les demi-tons suffisent à notre organisation. Et pourtant ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale. Il n'y a là qu'un à peu près, et le temps viendra peut-être où notre oreille, plus raffinée, ne s'en contentera plus » (Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie, Causerie sur le passé, le présent et l'avenir de la musique*, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 1985, p. 281).

32. Cf. la *Revue Musicale*, Paris, Ed. Richard Masse, 1972, n° 290-291.

33. Division de l'octave en 1/2 tons égaux.



B. M. METZ

cencerros ou cloches chromatiques, etc. Curieusement, c'était avec près d'un siècle de retard que l'influence réelle des gamelans Balinais, qui avaient tant frappé Debussy en 1889, se faisait sentir : *Les Couleurs de la cité céleste* (1963) de Messiaen, œuvre écrite pour piano solo, trois clarinettes, xylophone, xylomarimba, marimba, percussions et cuivres, en sont une bonne illustration.

Toujours dans le même domaine, la pénétration économique du Japon et son ouverture touristique au monde firent que les Occidentaux découvrirent avec intérêt et stupéfaction le théâtre traditionnel japonais ou *Nô* ; il existe aussi une musique rituelle, appelée *Gagaku*, dont Messiaen à l'occasion d'un voyage s'inspira pour écrire les *Sept Haïkai*, esquisses japonaises, en 1962. Il s'efforça d'y imiter les sonorités propres à cette musique, obtenues grâce à un orgue à bouche, le *Sho*, et un hautbois acide, le *Hichiriki*.

Cette influence japonaise fut favorisée par les échanges pédagogiques avec le Japon, échanges dont R. Gallois-Montbrun, directeur honoraire du Conservatoire de Paris et ambassadeur musical de la France au Japon, dans les années 50, peut être considéré comme à l'origine ; de nombreux élèves vinrent travailler à Paris, certains d'entre eux y demeurèrent, les plus francisés, notamment Akira Tamba et Yoshihisa Taïra, deux excellents compositeurs.

— Un autre aspect de cette influence orientale concerne le temps et son traitement ; elle nous vient de l'Inde et des *ragas*, dont on sait qu'ils commencent avec le lever du jour et finissent à la tombée de la nuit, variant selon les saisons, les moments, les circonstances. Anti-cartésiens au possible, ils ont contribué à l'éclatement du temps culturel européen qui nourrissait la France, par une sorte d'élongation que les compositeurs ont traduite dans des œuvres fort développées (Jean-Claude Eloy, par exemple, dans *Gaku-no-michi*).

Préalablement, Messiaen s'était servi des cent vingt *Decitâlas* de Sarngadeva, modes rythmiques originaux analogues aux modes mélodiques, dans des œuvres comme les *Etudes de rythme* de 1950.

Plus tard Jacques Charpentier, toujours à l'occasion d'un voyage en Inde, découvrira les modes karnatiques dont il fera de brillantes *Etudes* pour piano.

On constatera dans ce jeu d'influences l'importance du déplacement géographique, l'un des privilèges de notre époque incontestablement.

2. **Les pays d'Afrique.** — On parle moins de l'Afrique musicienne et il est de bon ton de dire que c'est encore un continent vierge, malgré les efforts de la radiodiffusion française, dont la filiale, l'OCORA,

dirigée longtemps par Charles Duvelle, eût le mérite de recueillir un nombre considérable de musiques inconnues, grâce à des enregistrements effectués sur place.

L'un des rares compositeurs français à s'intéresser à l'Afrique fut André Jolivet, d'abord à l'Afrique maghrébine, où il avait eu la chance d'effectuer un voyage avant la Seconde Guerre mondiale.

C'est lors de ce voyage qu'il aurait entendu dans le lointain, au cours d'une superbe nuit algérienne, un solo de flûte nostalgique et envoûtant ; il ne l'oublia pas quand il écrivit, par la suite, ses *Incantations* pour flûte seule.

De là, sans doute, date une habitude courante dans la musique française d'écrire des œuvres pour flûte solo, ce qui ne s'était jamais fait auparavant ; le talent de Jean-Pierre Rampal, interprète privilégié des *Incantations* de Jolivet dès la fin de la guerre, y contribua activement.

L'influence africaine se manifestait là dans le caractère de la musique et le traitement de l'instrument, beaucoup plus que dans l'emprunt d'éléments extérieurs plaqués sur une pensée occidentale préexistante.

L'autre domaine où s'est faite sentir cette influence est celui de la percussion, non dans sa signification proprement dynamique comme dans le jazz ou colorée comme dans les œuvres de Messiaen, mais dans son sens profondément rituel, d'où une importance plus grande donnée aux peaux[34] et aux instruments sans hauteur fixe.

On sait que les musiques africaines, qui sont autant des moyens de communication que d'expression, utilisent principalement des percussions sourdes que répercutent les grands espaces et, notamment, la forêt. C'est ainsi qu'on verra apparaître, dans les orchestres traditionnels, de grandes tumbas et des tambours de toutes sortes aux sons complexes et multiples, joués le plus souvent avec

34. Instruments à percussion utilisant des peaux.

les doigts, le poignet ou la main entière. Ce contact du corps de l'exécutant avec la surface vibrante, qui renforce le caractère ritualiste des interventions musicales, est incontestablement un apport africain. Ce jeu permet en outre des subtilités de nuances très grandes, inconnues avec les intermédiaires habituels, mailloches ou autres baguettes, et concourt à l'imprécision voulue du son et du frappé ; cette imprécision, contraire à tous les dogmes européens, vise à créer un climat résonnant où la répétitivité entretient le rituel, où la multiplicité des attaques et leur extrême diversité éparpillent la durée[35]. Un autre aspect est la qualité du silence rempli par la course imperceptible de ces résonances, silence utilisable désormais comme un élément non neutre du langage musical.

A titre d'exemple, citons certaines œuvres d'Allain Gaussin, élève lui-même d'André Jolivet : *Colosses* (1978), *Irisation-Ritual* (1980).

On notera, à la lumière de ces ouvertures sur le monde afro-asiatique, le retour en force de la notion de rituel dans la musique française, notion qui s'était perdue dans les sables du laïcisme et dans la séparation de corps de l'Eglise et de la musique, la notion de rituel imposant une relation liturgique, au sens le plus large.

Le terme même de rituel figure dans de nombreux titres, de même que celui de cérémonial (cf. Jolivet : *Cérémonial* pour 6 percussions, et Marius Constant : *Jeu de sainte Agnès,* cérémonial d'Eglise).

Cela n'est pas innocent, au même titre que l'utilisation du chant grégorien ; si les compositeurs souhaitent par là enrichir un langage qui se serait passablement appauvri, c'est, au second degré, le souci de rendre à la musique une fonction dans la société.

Au fond l'exotisme cache toujours quelque chose, au-delà des apparences de l'attirance pour l'inconnu : l'élongation du temps venue d'Asie, le caractère incantatoire venu d'Afrique suffiront-ils à sauver une musique occidentale, dont la France est l'un des piliers mais qui se meurt sous le poids commercial

35. Ce qui est tout le contraire de l'Orient.

de la musique de variétés, et d'incompréhension en vertu de la sacro-sainte règle, officieusement établie depuis Beethoven, que le compositeur est forcément un incompris ?

Aux auteurs cités, il faut ajouter Raymond Gallois-Montbrun auteur d'une symphonie japonaise (1951) et de « Tableaux indochinois » pour quatuor à cordes (1946), Raymond Loucheur, heureux compositeur d'une « Rapsodie malgache » (1945) qui est un chef-d'œuvre du genre, sans oublier Ravel et le pantoum de son Trio (1914), forme poétique d'origine malaise adaptée pour une fois à la musique.

CHAPITRE III

# LES BILANS : TRADITIONS, ÉVOLUTIONS, RÉVOLUTIONS.

## I. — La musique : le langage[1]

Pénétrer le monde inouï du langage musical au XX^e siècle est une gageure.

Pour être un carrefour culturel, Paris et la France sont toujours le creuset d'un formidable bouillon de culture.

En parcourant le siècle d'histoire de la musique française qui va de 1880 à 1980, on observe deux phénomènes : tous les nouveaux langages ont été pratiqués — aucun langage ne s'est imposé comme exclusif. Cela n'a pas été sans difficultés, le parisianisme aidant, mais aucun anathème n'a jamais été lancé, comme en Allemagne nazie dans les années 30 ou en Russie soviétique, un peu plus tard, sous le prétexte qu'ils utilisaient le système sériel, considéré ici comme l'expression d'un peuple décadent, là comme celle d'une bourgeoisie déchue.

Bien plus, la France s'est souvent montrée à la

1. Ne pas manquer de consulter l'admirable article d'Olivier Alain, Le langage musical de Schönberg à nos jours, dans *Le Larousse de la Musique*, 2^e volume.

pointe du progrès en inaugurant des langages ; enfin les compositeurs eux-mêmes, les plus ouverts, ne dédaignaient pas de s'exprimer dans une langue, la langue tonale par exemple, comme Poulenc, tout en assistant, curieux, aux concerts du Domaine musical.

De ce point de vue, étudier l'école française revient à faire le compte des richesses de la musique moderne et de ses trouvailles, puisqu'il n'est pas un musicien qui comptât, français ou étranger, qui ne se soit abreuvé à sa source.

Dernière constatation : la France et Paris, particulièrement, n'ont pas cru bon de s'incarner dans une école ou un style d'écriture exclusif.

Rien de plus opposé à l'esprit des Français, volontiers persifleurs, souvent flagorneurs, toujours farouchement amoureux de leur indépendance.

Aussi ne faut-il pas parler *du* langage mais *des* langages ; aussi ne doit-on parler que des langages *nouveaux,* puisque la grande révolution de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle est une évolution incontestable vers autre chose que le tonal. On a cru longtemps que celui-ci finirait par s'éteindre ; non seulement il n'en est rien, mais encore il se maintient dans la musique commerciale (n'oublions pas qu'elle représente au moins 90 % de la musique entendue) et a réapparu, ces derniers temps, au premier plan de l'actualité comme le dernier cri de la mode, en Allemagne notamment.

Pour des raisons pratiques, les différents aspects du langage musical, en France, depuis un siècle seront abordés par catégories : langage chromatique, langage non tonal, langage modal, langage scientifique, sans oublier les problèmes de notation.

On remarquera l'infinie variété de ce programme et l'étonnement de celui qui le dissèque devant le nombre de chefs-d'œuvre qu'il recèle et de réussites heureuses, à côté de tentatives avortées.

Sauf à paraître trop cocardier, on pourrait dire que tout ce qui s'est fait d'important, en musique, depuis près de quatre-vingts ans, est né ou s'est développé en France ; le simple énoncé des écoles ou des groupes (dont on observera qu'ils mêlaient presque tous français et étrangers, dans un bel élan d'œcuménisme musical) montre assez la richesse du terrain et l'ardeur à le cultiver :

L'école cyclique et la Schola Cantorum, passionnément françaises l'une et l'autre et pourtant combien ouvertes au vent de l'extérieur, sous l'impulsion de d'Indy, l'école d'Arcueil avec un pape, Satie, et des prosélytes aussi dissemblables que possible (Henry Cliquet-Pleyel, Max Jacob, Roger Désormière et Henri Sauguet), le groupe des Six avec une femme, Germaine Tailleferre, et un Suisse, Arthur Honegger, un juif provençal, Darius Milhaud, et un musicien de film, Georges Auric, un homme discret, Durey, et un homme du monde, Poulenc, l'école de Paris, composée de Slaves et de Roumains exclusivement, le groupe « Jeune France » (Baudrier, Lesur, Jolivet, Messiaen), enfin l'école sérielle réunissant autour de Pierre Boulez les Français Amy et Méfano, le Belge Pousseur ou les Italiens Berio et Maderna.

1. **Le langage chromatique.** — Le langage chromatique a eu longtemps mauvaise réputation pour avoir été à l'origine de la dissolution du système tonal et pour s'être mêlé d'un peu trop près à la montée de la puissance allemande en Europe.

Un nom vient immédiatement à l'esprit qu'on associe à l'une et à l'autre, Richard Wagner (il est vrai que les musiciens de l'école viennoise, Schoenberg, Berg et Webern se prévalaient de la filiation wagnérienne, il est vrai aussi que le culte wagnérien a volontiers illustré le triomphalisme nazi).

Il s'en est suivi plusieurs confusions :

— d'abord celle que Richard Wagner était le seul représentant, au monde, du langage chromatique ;
— ensuite que le langage chromatique était nécessairement le langage du théâtre lyrique, qu'il fût sa

langue privilégiée ou dût nécessairement évoquer une action ;
— enfin qu'il aboutissait fatalement à une impasse, d'où l'on ne pouvait s'échapper que par la fenêtre sérielle.

Tout cela reflète fort justement l'évolution allemande, assurément pas l'évolution française, mais il est vrai qu'on a volontiers confondu, la pente suivie par un certain langage avec celle que suivait l'un de ses représentants les plus notables.

Il existe donc un langage chromatique en France qui se différencie du chromatisme pratiqué en Allemagne, de deux manières :

— il n'aboutit pas à une dissolution de la tonalité ;
— il n'est pas le véhicule indispensable de l'évocation d'un caractère, d'un état d'âme mais devient le moteur d'une évolution et la botte secrète d'une nouvelle musique pure.

Une école, dont Franck fut reconnu le père, illustrera le langage chromatique, l'école cyclique ; cette école avait pour nerf moteur l'axe Franck-d'Indy, autour duquel graviteront des musiciens de grande qualité, traitant tous le chromatisme à leur manière, Lalo de manière colorée et sombre, Chausson de manière impressionniste et volontairement imprécise, Saint-Saëns avec rigueur et classicisme, Paul Dukas comme un explorateur[2].

On a voulu dresser l'école cyclique contre Wagner ou, au contraire, la lui inféoder ; c'est le privilège des critiques de simplifier et de schématiser, en vertu du principe, journalistique, que seule se répand la rumeur qu'on enfle. C'était faux : après avoir été profondément nationalistes, les musiciens cycliques devinrent d'éminents wagnériens, comme ils seront ensuite d'éminents debussystes (cf. d'Indy). On avait simplement confondu anti-germanisme et anti-wagnérisme comme plus tard wagnérisme et germanophilie.

2. C'est une des originalités de l'école française, à cette époque, comme aux suivantes, d'avoir su, dans un même contexte, laisser à chacun sa personnalité, ce qui ne fut pas le cas, en Allemagne où, après Wagner, tout le monde se crut obligé de faire du Wagner : l'impasse était fatale.

Le langage chromatique n'était pas une école mais un moyen et les musiciens français cycliques suivirent, à la lettre, ce conseil donné par Wagner, en 1886[3], dans la *Feuille de Bayreuth* : « Ne soyez d'aucune école et surtout pas de la mienne. »

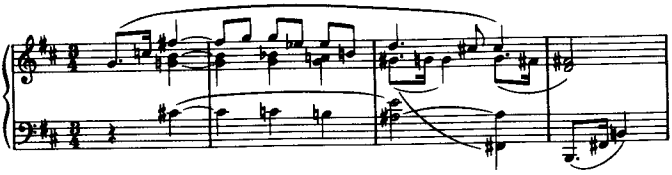
Ainsi le thème cyclique n'a-t-il rien à voir avec le leitmotiv, quoique certains esprits chagrins, par un anti-wagnérisme dissimulé, aient voulu attribuer au premier le caractère « filandreux » qu'ils refusaient au second : le leitmotiv structure la forme, aidé en cela du chromatisme, quand le thème cyclique s'inscrit normalement dans une forme, illustrée éventuellement par lui.

C'est sans doute ce qui permit à la France de jouir, en la matière, du droit à la différence : *le chromatisme n'était pas le moteur du langage, mais un ingrédient de plus entrant dans la composition de celui-ci.*

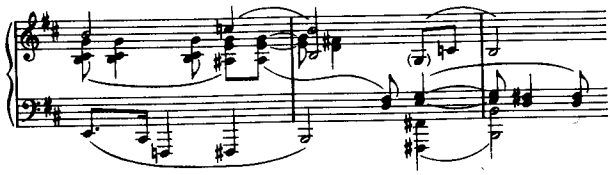
2. **Le langage non tonal.** — A la suite du langage chromatique naîtra le langage non tonal, incapable de se définir autrement que comme négation de ce qui a précédé.

Encore faut-il distinguer, là encore, ce qui se passera en France et en Allemagne à la même époque : le langage chromatique épuisé, Wagner disparu, Debussy apparu, il était évident que rien ne serait plus comme avant. Mais alors qu'en Allemagne Wagner engendrait Mahler puis Schoenberg, repoussant les limites du chromatisme aux confins de la tonalité, d'où le nom de langage a-tonal donné à ce qui suivra et dont la sonate op. 1 de Berg, datée de 1900, est le premier virage dangereux,

3. 1886 est une date capitale, en France ; c'est l'éclosion presque simultanée, à quelques mois près, de quatre chefs-d'œuvre, représentatifs de l'école cyclique, les symphonies de Franck, Lalo, Saint-Saëns et d'Indy (la *Cévenole*).

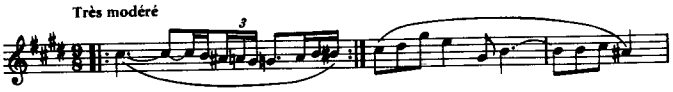


Berg, Sonate pour piano (début)

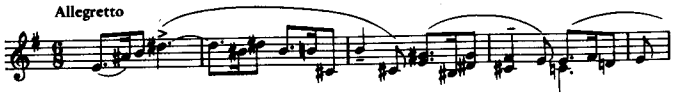


Berg, Sonate pour piano, 6 mes. avant la fin

[On remarquera l'armure initiale du ton de *si* mineur et la cadence finale, dans le même ton, seules références vraiment tonales, entre lesquelles se développe un discours laissant échapper, par intermittences, des rappels de la forme sonate : deux thèmes dans le ton relatif, *ré* majeur, marches harmoniques marquées, réexposition avec les mêmes rapports de tonalité], en France, on incorporait les effets chromatiques aux autres démarches, debussystes, ravéliennes, etc., ou polytonales. Voici deux exemples de chromatisme farouche, inscrit dans un plan tonal extrêmement précis et puissant :



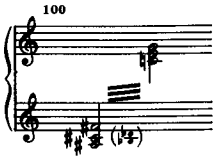

Debussy, Prélude à l'après-midi d'un faune (début)




Ravel, Le tombeau de Couperin, III, Forlane (début)

Le « sous-tonal », dégradation du système tonal, aboutissait à *l'a-tonal* en Allemagne ; le « sur-tonal » amenait en France le *polytonal*.

*Le langage polytonal.* — Considérablement aidé par Stravinsky, dont *Petrouchka* contient un célèbre exemple de bi-tonalité[4].




**Stravinsky, Pétrouchka**

La polytonalité allait servir de tremplin et de prétexte à la nouvelle école française ; elle offrait, en outre, l'inestimable avantage d'inscrire la musique et son évolution dans le contexte du mouvement dada et du cubisme, ce qui n'était pas sans intérêt pour la promotion des arts.

D'aucuns trouveront de la polytonalité chez Debussy ou chez Ravel : que certains agrégats, certains aboutissements harmoniques aient comme résultat des bi-harmonies, sans doute, que ces bi-harmonies soient traitées en tant que telles, sûrement pas, et chez Ravel encore plus que chez Debussy.

Les bi-harmonies en question y résultent souvent de l'utilisation cumulée de notes étrangères, dont les effets de tension sont bien précisés, par rapport à une harmonie-référence qui demeure unitonale.

Les plus acharnés à se servir de la polytonalité

4. Ce rapport de quarte augmentée qui est à rapprocher de l'extrait de *Sigurd* cité tout à l'heure, fondera plus tard une bonne partie du système de Messiaen et de ses superpositions harmoniques, en vertu de la règle qui vaut que deux harmonies, situées en rapport de quarte augmentée (ou de sixte napolitaine), sont superposables et renversables.

furent les musiciens du groupe des Six, groupe créé en 1917 pour promouvoir la nouvelle musique française, avec Auric, Durey, Tailleferre, Honegger, Milhaud et Poulenc, Milhaud se détachant nettement en la matière...

*Le langage a-tonal.* — Le langage a-tonal est-il naturel aux Français ? La question vaut d'être posée.

Deux points, au moins, nous intriguent à ce sujet :

— l'a-tonalisme a été une transition entre le chromatisme et le dodécaphonisme, dans les premières années du siècle ; que signifie dès lors ce ralliement tardif ?

— le système sériel, qui en est issu, était déjà usé que la jeune école française s'y précipitait ; or dès 1945 Schoenberg, le pape émigré aux Etats-Unis de ce système, en avait reconnu l'échec, dans un texte fameux où il disait qu'il y avait peut-être encore beaucoup de « belle musique à écrire en *ut* majeur ».

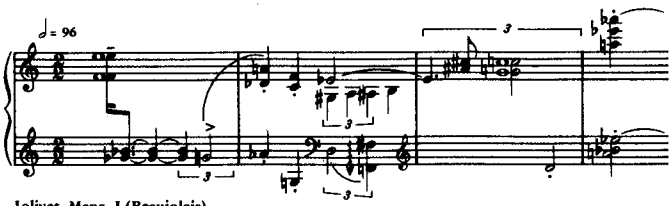
Sans doute le système sériel satisfait-il deux appétits, celui, incorrigible, de la nouveauté pour la nouveauté, celui, péché mignon des Français[5], du plaisir intellectuel à l'état pur.

Le sérialisme prendra une grande ampleur, en France, à partir de 1950 sous l'impulsion de Pierre Boulez, dont le mérite aura été, d'abord dans les concerts du théâtre Marigny organisés avec l'aimable complicité de Jean-Louis Barrault puis dans ceux du Domaine musical de l'Odéon, de découvrir aux Français le monde ignoré de l'école schoenbergienne (il y avait une raison tristement historique à cela : Schoenberg, Berg et Webern étant juifs, le régime nazi les avait pratiquement interdits. La défaite nazie de 1945 leur était, d'une certaine manière, une revanche).

5. Voir le lettrisme en poésie ou le nouveau roman en littérature.

Boulez, compositeur, frappera son premier grand coup en 1948 avec *Le Soleil des eaux* sur des poèmes de René Char puis, en 1955, avec *Le Marteau sans maître* d'après Mallarmé[6]. Il s'installera très vite en Allemagne où il deviendra l'enfant chéri de Baden-Baden et Darmstadt, chassé par l'incompréhension de son pays natal.

Précisons, pour la petite histoire, que Jolivet avait été le premier, en France, à utiliser le système sériel, fort de l'étude qu'il avait faite de Berg et dont il mêlait les fruits, dès 1936, aux travaux d'acoustique avec Varèse.




**Jolivet, Mana, I (Beaujolais)**

Il est vrai que certaines notes sont répétées ; on retrouve néanmoins, à la fin, la superposition harmonique, typique de ce système (quarte juste + quarte augmentée).

Limitée aux hauteurs avec Schoenberg, la série s'attaquera aux autres paramètres de la musique, valeurs, intensités, timbres, avec Boulez et son alter ego allemand, Stockhausen, jusqu'à enfermer dans un réseau de relations obligatoires les différents fils du discours musical.

Leurs émules, en France, seront Gilbert Amy, le successeur de Boulez à la tête du Domaine musical, Paul Mefano, Betsy Jolas sans oublier le condisciple, Serge Nigg. En réalité, chacun suivra sa voie et son évolution personnelle, l'expérience sérielle n'ayant été qu'une étape, au départ, pour rompre les amarres avec le passé et regarder l'avenir en face.

On remarquera, par ailleurs, l'espace de fétichisme attribué au chiffre 12, en raison du nombre des sons (12) constituant le total chromatique ; aussi de nombreux titres le contiennent-ils (Jolivet : *12 inventions pour 12 instruments* ; Jolas : *Sonate à 12* ; Amy : *Diaphonies pour double ensemble de 12 instruments*, etc.).

6. Ce poète, en raison de la perfection glacée de son style poussée jusqu'à l'impitoyable, sera l'un des inspirateurs préférés de Boulez.

3. **Le langage modal.** — L'un des plus beaux fleurons de la musique française, depuis un siècle, est assurément la modalité. De quoi peut-elle s'enorgueillir ? D'avoir ressuscité toute la modalité ancienne, profane ou sacrée, grâce à l'action des descendants de l'Ecole cyclique, la Schola Cantorum[7], d'Indy et ses élèves, Charles Bordes en particulier. Celui-ci, à la tête des Chanteurs de Saint-Gervais, fit connaître un immense répertoire, celui de la polyphonie issue, d'un côté, du chant grégorien, de l'autre, de l'école franco-flamande.

Un autre mouvement y contribua, la renaissance d'une école nationale par la restitution du folklore et son utilisation dans la musique dite « sérieuse »[8] ; d'Indy ne fut pas le dernier à y participer, lui qui, dès 1885, au cours d'un fameux voyage à pied dans les Cévennes, nota les chants populaires qu'il rencontrait[9].

Ainsi la volonté nationale associée au désir de se renouveler avait-elle rendu une raison de vivre à la modalité traditionnelle.

Un peu plus tard, c'est la conjonction du même souci d'originalité et de la recherche, hors de France, d'échelles inédites qui aboutira à l'exploitation systématique chez un Messiaen d'une modalité nouvelle, largement extra-européenne.

*La modalité ancienne* (ou traditionnelle). — Elle a pour fondement deux répertoires, le chant sacré et savant ou chant grégorien, le chant profane et populaire ou chant folklorique. C'est la modalité qu'on peut appeler « blanche », pour n'utiliser que les

7. D'autres écoles, plus spécialement destinées à la formation des organistes et maîtres de chapelle, l'avaient précédée sur ce chemin : l'école Choron puis l'école Niedermeyer.

8. D'autres nations avaient procédé de la sorte, les Russes par exemple quelques années auparavant ; les Hongrois Bartók et Kodaly ne feront pas autrement dans les premières décennies du siècle.

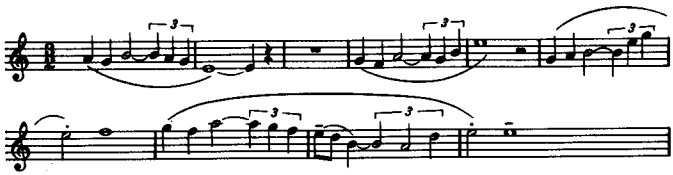
9. Il publia, d'ailleurs, plusieurs recueils de chants du Vivarais, sa région natale.

touches blanches du piano, directement issue de la modalité antique, grecque principalement.

En l'occurrence, l'emprunt à ces deux répertoires était autant un « réapprovisionnement du stock mélodique » qu'un ultime recours pour faire pièce à la tonalité défaillante.

Quatre grands musiciens français au moins s'attacheront à cette modalité, d'Indy naturellement, Joseph Canteloube, grand rassembleur du patrimoine populaire français, Darius Milhaud que ses origines provençales enracinaient dans un certain climat et surtout Maurice Emmanuel, grand historien[10] mais aussi compositeur méconnu, titulaire de la chaire d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris entre les deux guerres et vulgarisateur de notions tout à fait nouvelles ou anciennes oubliées dont la modalité.

Ci-dessous un très bel exemple d'utilisation « modale blanche », le thème du 2e mouvement du *IIe Concerto pour trompette* de Jolivet, écrit intégralement en mode de *mi* :

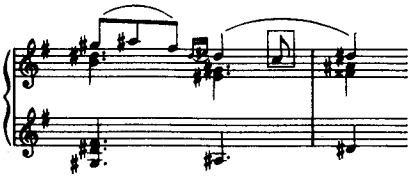


**Jolivet, 2e concerto pour trompette, II, mes. 4 - 13**

Cette résurrection de la modalité, due aux retrouvailles de la musique française avec ses sources liturgiques et populaires, n'eut pas que des conséquences mélodiques : la cadence ravélienne type n'est-elle pas directement empruntée au mode de *sol,* avec cet éclai-

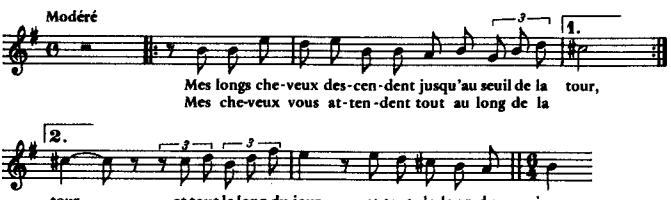
10. Auteur d'une *Histoire de la langue musicale,* qui est toujours d'actualité.

rage frappant par la tierce majeure de l'accord du 1er degré :



**Ravel, Le tombeau de Couperin, III, Forlane, mes. 41 - 42**

Auparavant Debussy n'avait pas manqué de jouer avec les ombres et les lumières du mode de *ré* dont on sait qu'il oppose tierce mineure et sixte majeure, les deux degrés « modaux »[11] de la tonalité, à qui celle-ci impose d'être en accord avec eux-mêmes (deux fois majeures ou deux fois mineurs).




**Debussy, Pelléas et Mélisande, Acte III, scène I, 6 av. 3**

Une très belle illustration du mode de *fa* nous est fournie par Ravel, avec le thème des entretiens de la Belle et de la Bête dans *Ma mère l'Oye,* et du mode de *la* dans sa forme cadencielle typique, à la fin de la *Pavane de la Belle au bois dormant* dans le même recueil,

Citons, pour compléter ce panorama, l' « Etude sur des modes antiques » pour piano de Jolivet, écrite principalement sur le mode éolien (échelle karnatique n° 20[12] mais aussi mode de *la* tout

11. Au sens où on l'entend dans la théorie musicale : degrés qui déterminent le mode du ton et non l'échelle qui donne naissance à celui-ci.

12. Cf. Jean-Paul Holstein, *Le Solfège,* Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 959.

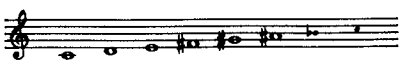
simplement), en 1944, et la sonatine modale pour flûte et clarinette de Charles Koechlin, œuvre posthume où s'affirment avec netteté les intentions de l'auteur.

*La modalité nouvelle* (ou extra-européenne). — Le domaine de cette modalité nouvelle est vaste ; il comprend non seulement les échelles nouvelles inventées par les compositeurs, mais encore les échelles anciennes, extra-européennes, inconnues, méconnues ou oubliées.

A cet effet, le rôle de l'Exposition universelle de 1889, à Paris, fut déterminant : la découverte de musiques tout à fait ignorées, la découverte des instruments sur lesquels on les jouait et des instrumentistes eux-mêmes avec leurs costumes, leur typologie physique, leurs manières, bouleversa incontestablement l'évolution de la musique française.

Il serait trop long de décliner les différents types de musique, produits à l'époque ; disons seulement que ce qui frappa surtout, à côté des musiques russes ou arabes (dont les modes sont répertoriés dans l'*Encyclopédie de la Musique* de Lavignac), fut la prestation balinaise[13]. Schématiquement, Debussy en retint deux modes, qui, désormais, seront le signe d'un emprunt aux mondes orientaux :

— la gamme par tons ;



— le mode pentaphone[14].

13. Un récent déplacement de musiciens balinais au TMP (Théâtre musical de Paris - Châtelet, 1982) a montré que cette musique et le spectacle où elle s'insère gardaient intact leur impact.

14. Il est présenté, ici, sur *mi*, dans une ambiance analogue à la tonalité de *mi* majeur, parce qu'il aurait été vérifié que c'était dans cette tessiture qu'on le rencontrait le plus fréquemment.

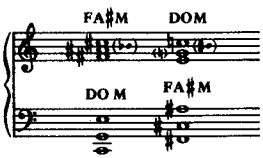
La première se caractérise par la permanence du même intervalle entre les sons, un ton ; l'autre comprend cinq sons seulement, c'est une « gamme défective » dans laquelle l'ordre des intervalles est le suivant : deux fois un ton, une tierce mineure, un ton, une tierce mineure.

L'une est marquée au coin de la régularité et d'une certaine uniformité mélodique, la seconde est plus variée, avec ses sauts disjoints, mais rapidement monotone du fait de son infériorité numérique (la gamme par tons compte six sons).

L'autre grand homme de la modalité nouvelle est incontestablement Messiaen ; partant de la gamme par tons qui est son premier mode (mode 1), il a pu établir, avec beaucoup de science et d'habileté, une véritable tablature modale qu'il utilise de la même manière que les gammes du système tempéré.

Ces modes sont dits « à transposition limitée », parce que, contrairement aux gammes de la tonalité, ils ne peuvent se transposer douze fois sur les douze degrés du total chromatique : le mode 1 ne se transpose qu'une fois, le mode 2 trois fois, le mode 3 quatre fois, les modes 4, 5, 6, et 7 six fois.

Ces modes vont dans le sens d'un accroissement du nombre des notes (de 6 à 10) et d'un rapprochement du chromatisme (10 notes au lieu de 12, pour le mode 7) ; ce dernier aspect les rend moins discernables quand on approche du sommet de la pyramide, où ils sont plus facilement confondus avec des fragments de gamme chromatique, alors que l'infériorité numérique des premiers les « type » davantage. De tous, le plus connu est assurément le mode 2, à cause de sa régularité (1 ton — 1/2 ton, etc., ou l'inverse) et parce qu'il donne une polytonalité qui préexistait, la superposition de deux harmonies en rapport de quarte augmentée[15] :



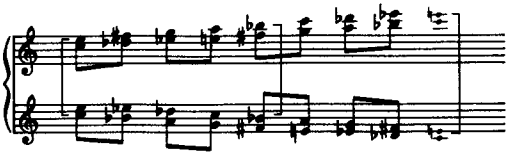

[Cette polytonalité est d'autant plus acceptable pour l'oreille qu'elle se cumule avec l'ordre des harmoniques naturels, à partir

15. Excepté Stravinsky, dans *Petrouchka*, d'autres compositeurs l'ont utilisée, Milhaud naturellement mais aussi Paul Dukas, qui fut le maître de Messiaen, dans *Ariane et Barbe-bleue*.

d'une fondamentale donnée[16] ; elle est, au surplus, renversable comme l'exemple le montre.]

Messiaen utilise ses modes comme des gammes et le climat modal qu'ils engendrent comme des tonalités, soit en les faisant se succéder c'est-à-dire en modulant, d'une certaine façon, soit en les mélangeant, ce qui donne de la poly-tonalité.

Dès lors que l'on tirait les harmonies de ces nouvelles organisations mélodiques, le renouvellement du langage musical se faisait au plan vertical (les accords) comme au plan horizontal (les thèmes) ; ainsi, la richesse des harmonies issues du mode 2,



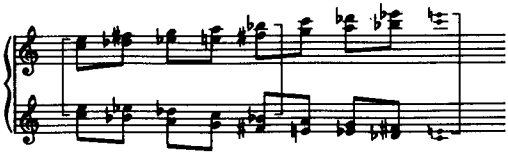
**Messiaen, Technique de mon langage musical, Vol. 2, ex. 318**

Le grand intérêt de cette modalité nouvelle était de renouveler le langage harmonique en même temps que le langage mélodique, les pôles naturels étant maintenus (accords parfaits avec tierce majeure[17], aux deux extrémités de l'énoncé du mode).

De ce grand mouvement modal, Jolivet ne fut pas absent ; il en fut même le pionnier dès avant la Seconde Guerre mondiale et poursuivit longtemps son chemin ; à titre d'exemple, le final du *II^e Concerto pour trompette,* où, dès la première mesure, le mode

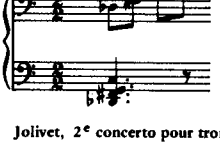
16. C'est avec plaisir qu'on voit actuellement se développer une école de jeunes compositeurs inscrivant le chromatisme de leur langage dans la « pyramide harmonique naturelle » : Jean-Louis Florentz, auteur d'un très beau *Ténéré,* André Bon et Thierry Carré-Chesneau, « modaliste » passionné.

17. On en rencontre aussi dans le mode 2, par enharmonie :



**Messiaen, Technique de mon langage musical, Vol. 2, ex. 318**

se trouve énoncé mélodiquement et contracté harmoniquement :



Jolivet, 2e concerto pour trompette, III (début)

Il s'agit d'un savant mélange du mode de *fa* (avec quarte augmentée : *fa* ♯ ici) et du mode de *mi* (second degré abaissé : *ré* ♭ ici) sur une tonique *do*, le tout en ostinato.

Cette nouvelle modalité est, à coup sûr, l'un des fleurons de la musique française au XXe siècle.

4. **Le langage scientifique.** — D'une certaine manière chaque époque mérite son langage, qu'il soit verbal ou musical ; à époque moderne, langage moderne.

Que signifie de nos jours, pour la création musicale, langage moderne ?

Avant tout, on doit distinguer modernisme et modernité : tel langage a un ton, il a de la modernité, tel autre utilise des moyens nouveaux, il reflète un évident modernisme.

C'est, évidemment, de ce dernier aspect des choses que nous voulons parler lorsque nous écrivons « langage scientifique », étant entendu qu'un langage moderniste peut et doit, normalement, secréter de la modernité.

L'art et la musique, art hautement scientifique[18], ne pouvaient se tenir à l'écart de ce mouvement et l'on doit à Pierre Boulez d'avoir eu l'intuition de la situation nouvellement créée.

18. Ne faisait-elle pas partie, au Moyen Age, du quadrivium (groupement des quatre disciplines majeures de l'enseignement) avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie.

En poussant le raisonnement jusqu'à l'extrême, on pourrait dire qu'il est aussi ridicule, aujourd'hui, d'ignorer l'ordinateur pour un musicien que l'imprimerie pour un écrivain, au XV^e siècle.

Démission du compositeur ? Non : il faut nourrir la machine et surveiller en permanence l'exécution du programme.

Disparition des interprètes ? Oui, en partie seulement : on doit encore faire appel à eux, pour nourrir la machine, au départ, ou pour se mélanger à son résultat, d'une manière identique — on le porte alors sur la bande — ou d'une manière « plurielle » — l'exécutant est là, quand la bande passe, et s'associe à elle, le soir du concert.

*L'outil.* — Il fallait un outil important pour la mise en œuvre de pareille démarche, important par la sophistication, important par la qualité du lieu (isolement, insonorisation, stockage des informations, stationnement des ordinateurs, multiplicité des moyens et des méthodes d'enregistrement, etc.).

Ce sera l'IRCAM[19] (Institut de Recherche et Coordination acoustique/Musique) : le patron en est Pierre Boulez.

En 1976, le Centre Georges-Pompidou, qui se veut le creuset privilégié de l'art contemporain et de sa vulgarisation, ouvre ses portes ; aux trois départements initiaux (Musée d'Art moderne, Centre de Création industrielle, Bibliothèque de Lecture publique) s'ajoutera l'IRCAM.

Quoi de neuf ? Deux brassages, l'un connu — le brassage français-étrangers —, l'autre inédit — compositeurs-scientifiques —, mais surtout l'effacement de l'acte individuel, dans la création, et du travail solitaire au profit d'un travail d'équipe.

Au départ de l'aventure, cinq secteurs avec quatre responsables :

Département Instruments et voix : resp. Vinko Globokar (trombone et compositeur) ;
— Electro-acoustique : resp. Luciano Berio (compositeur et chef d'orchestre) ;
— Ordinateur : resp. Jean-Claude Risset (chercheur scientifique et compositeur) ;
— « Diagonal » : resp. Gérald Bennett (mission de coordination) ;
— Pédagogique : resp. Michel Decourt (compositeur et chef d'orchestre).

19. L'un des endroits les plus caractéristiques de ce lieu est l' « Espace-Projection », salle à missions multiples, susceptible aussi bien de recevoir les concerts de l' « Ensemble intercontemporain » que de servir de base à des expériences acoustiques par le jeu de revêtements modulables et d'un plafond « abaissable ».

*La matière.* — Elle est totalement artificielle le plus souvent. Sa réalité est d'être un son nouveau, obtenu soit à partir de données scientifiques, soit à partir de la reconstitution patiente de sons connus, synthétiquement — c'est le mot — (la « synthèse » de la voix est sûrement ce qui a été fait de plus passionnant, en ce domaine).

Le compositeur y a donc deux métiers : le premier consiste à imaginer et réaliser le matériau, le second à s'en servir dans une œuvre.

Le compositeur est donc un homme de « clavier », de clavier d'ordinateur, qui, face à son écran de contrôle, donne des ordres à l'ordinateur, sous forme de chiffres et de codes, attend la réponse, reçoit le résultat sonore et le met en mémoire : l'œuvre devient alors une gigantesque tapisserie où chaque point compte et qu'on retrouve le lendemain matin, sans qu'une Pénélope de la nuit ait eu la possibilité de la défaire.

Il faut faire preuve d'une belle patience et d'une belle abnégation et surtout d'une bonne « mémoire relationnelle » pour se souvenir des éléments stockés et de leur effet réciproque.

*Les fruits.* — Il est trop tôt pour juger des résultats et la saison n'est pas encore venue de la récolte.

Dans le domaine de la recherche, on peut mentionner des synthèses de sons de cloche ou de voix assez réussies, encore qu'on ait l'impression que l'addition de fréquences ne parvienne pas à rendre compte de tout (peut-être la psychologie intervient-elle ?).

Dans le domaine des œuvres, il ne semble pas que l'événement se soit produit, mais la notion elle-même de chef-d'œuvre n'est-elle pas caduque dans un tel contexte et faut-il attendre d'un groupe, animé par l'esprit d'objectivité, le geste à la fois fantasque et solennel du créateur olympien ?

## II. — Le compositeur

Le compositeur français, comme tout créateur, est tributaire des caractéristiques de son peuple et des normes de sa culture. Ainsi, peut-on distinguer, en France, depuis un siècle, trois sortes de compositeur : le *compositeur d'esprit classique,* même si les moyens adoptés varient plus que sensiblement de l'un à l'autre, le *compositeur d'exception* sans descendance en général mais avec une grande influence, le *compositeur de l'expérimentation,* celui que les tech-

niques modernes ont poussé à s'engager dans la voie du défrichage.

Ces trois catégories se côtoient avec plus ou moins de bonheur, s'ignorant tout en se reconnaissant, ce qui est une preuve de plus du libéralisme de la France.

1. **Le compositeur d'esprit classique.** — Comment définir l'esprit classique ? Il ne s'agit pas d'un moule uniforme mais d'une démarche, marquée au coin de la rigueur et de l'équilibre.

Cela ne signifie pas qu'on se contente du langage du passé mais cela peut signifier qu'on n'hésite pas à utiliser les formes du passé. On verra, pour chaque auteur concerné, comment s'établit cette relation, si importante, entre forme et langage.

Une chose est sûre : classique n'est pas synonyme de conservateur[20].

*Saint-Saëns (1835-1921).* — En dehors du fait qu'il fut un magnifique pianiste, au service de ses amis et de la musique de son temps[21], il s'est montré lui-même, dans son œuvre et dans ses jugements, d'une prodigieuse invention et lucidité. Liszt ne rendit-il pas hommage à l'interprète et au compositeur[22] ? Berlioz n'était pas moins admiratif.

Certes il ne transforma pas le langage musical, encore que certains chromatismes ouvrent des voies ; par contre, il eut une action déterminante, en ce qui concerne la résurrection de la symphonie en France. Ne fut-il pas la premier des musiciens français à toucher à cette forme après Berlioz[23] ? Ne fut-il pas, au même titre que Franck, un véritable « inventeur » de la forme-symphonie avec sa troisième symphonie, dédiée à la mémoire de Franz Liszt (qu'il suffise de rappeler, au chapitre des nouveautés, l'intro-

20. Que de beaux esprits, en France, depuis Descartes et même avant, qui furent « classiques », sans à aucun moment avoir cessé d'être eux-mêmes ! La querelle entre classiques et non classiques ne doit pas recouper la querelle des Anciens et des Modernes.

21. Que de symphonies n'a-t-il pas données en première audition, à quatre mains, avec Risler par exemple !

22. La messe, écrite en 1856, fut qualifiée par Liszt de « capitale, grande et belle ».

23. A l'audition de la première de ses symphonies — *Mi* ♭ *majeur* — (1853), Berlioz et Gounod s'étonnèrent.

duction de l'orgue dans l'orchestre, la construction en deux mouvements intégrant la structure en quatre mouvements traditionnels, l'utilisation d'un thème grégorien varié comme thème cyclique, une orchestration qui doit tenir compte de la présence de l'orgue et prélude déjà aux divisions des cordes, si en faveur chez Debussy, et, à sa suite, chez tous les compositeurs français et étrangers du XX^e siècle).

Fort du grand enthousiasme que lui donnait son incontestable talent, il fut parmi les premiers à soutenir la Société nationale de Musique, créée en 1871 pour frayer le chemin à toute l'avant-garde de l'époque.

Son action comme meneur d'hommes et comme interprète fut déterminante pour la musique française ; également sa contribution à l'histoire du poème symphonique, auquel il parvînt à donner un contenu spécifiquement français, après Liszt et Beethoven.

*Fauré (1845-1924).* — Benjamin de peu de Saint-Saëns, Fauré eût un tout autre rôle. Provincial, discret, homme d'Eglise (il était maître de chapelle), pur produit de l'école Niedermeyer quand Saint-Saëns honorait de ses succès le Conservatoire de Paris et brillait dans les salons, Fauré suivit un cheminement lent mais sûr.

Le plus « anodin des novateurs », le plus personnel des hommes de tradition n'a pas, il est vrai, inventé de formes ; il s'est contenté de remplir de neuf les « moules de la sonate, de l'impromptu, de la valse, de la ballade, de la mazurka, du quatuor ou du quintette » qui s'offraient à lui.

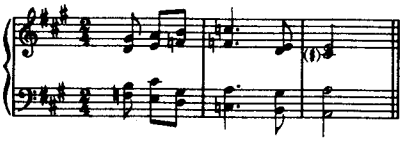
Sa réputation ne se fit pas à coup de « grosses machines » (il était peu enclin au langage symphonique) mais par touches successives ; c'est ainsi que son apport essentiel passa par la mélodie[24], forme qui lui convenait sans doute, parce qu'elle n'était pas une forme mais une démarche, faite de docilité au texte et au sentiment. La mélodie est une vieille tradition française toujours neuve de Gounod à Poulenc, des troubadours à Yves Duteil, aujourd'hui. Fauré est l'un de ces maillons. Chez cet homme, dilettante en apparence, il y avait incontestablement une grande fidélité à soi-même, ce qui donne une grande force, et cette force se manifestait par une soumission consentie aux plans traditionnels et par une imagination débordante, dès qu'il s'agissait d'agir sous les vertus du mot.

Son art et l'ambiguïté de sa position de classique se situent davantage dans le langage harmonique, là où, avec Debussy et

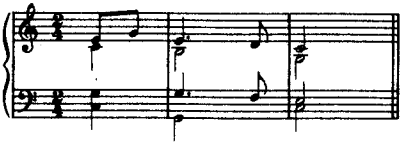
24. Heureuse époque, où la mélodie était la chanson et où le compositeur, digne de ce nom, pouvait s'y livrer, sans fausse honte et sans risquer l'ostracisme !

Ravel, il forme une trilogie de marbre. Il y aurait beaucoup à dire, sur ce sujet[25] ; contentons-nous de mentionner, parmi d'autres, deux formules de cadence typiques de la manière fauréenne, dont la suprême habileté était de renforcer le sentiment tonal en éludant son affirmation :

— ainsi, cette fausse rentrée en *fa* majeur, au moment de finir en *la* ;



— ou cet effacement subit de la dominante, chiffrée 6 au lieu de $^{7}_{+}$.



Jamais Fauré n'avait renoncé aux ponctuations, rendues plus que nécessaires par l'art vocal ; mais il s'acharnait avec une grande facilité à les masquer ou à les retarder. Sans doute était-ce une façon révolutionnaire d'être classique.

*Ravel (1875-1937).* — Sorte de pierre d'angle de la musique française parce qu'il est irremplaçable, Ravel est un cas ; étudiant studieux, il sentait le soufre auprès de ses maîtres, excepté Fauré — brillant sujet d'une école où l'on ne pratiquait que le langage tonal, il s'efforçait de faire briller le modal[26]. On ne voyait pas très bien en quoi son classicisme, réel, échappait aux normes.

Et pourtant, lui non plus, au même titre que son maître Fauré auquel il vouait une grande affection admiratrice, ne se priva d'utiliser les formes usuelles — sonate, sonatine, concerto, valse, boléro, menuet, etc. Trois fois au moins, il rendit hommage au menuet, par exemple, en 1895 avec le *Menuet antique,* en 1909 avec le *Menuet sur le nom de Haydn* (double hommage au classicisme), en 1917 avec le menuet du *Tombeau de Couperin* (triple

25. Cf. l'admirable thèse de Françoise Gervais, Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy, *La Revue musicale,* Paris, Ed. Richard Masse, 1971.

26. « Pour emmerder le Conservatoire », se plaisait à dire ironiquement Tony Aubin.

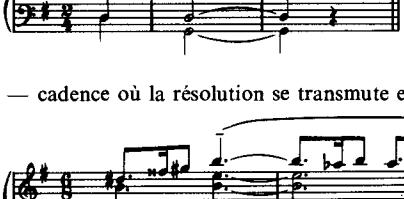
hommage à ses amis morts à la guerre, à la France et à l'un de ses plus grands musiciens).

Le classicisme ambigu de Ravel réside assurément dans le respect absolu des formes classiques utilisées (pour le menuet, la carrure, le plan tonal, les cadences, la structure de la phrase...) et l' « injection » dans ces formes d'un discours absolument inédit ; ceci est particulièrement vrai du *Menuet sur le nom de Haydn* ou du *Tombeau de Couperin* où l'on s'aperçoit que c'est lorsqu'il s'efforce de coller à la réalité du classicisme, en s'effaçant derrière un auteur, qu'il est le plus original.

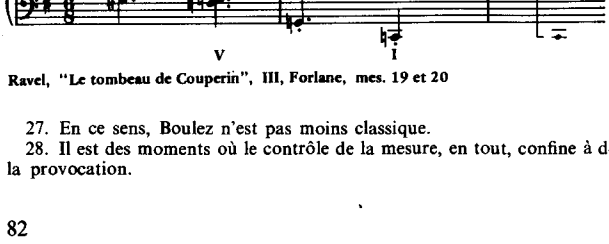
Ravel est un homme et un auteur beaucoup trop riche et mystérieux pour qu'on prétende le cerner en quelques lignes ; certes il aimait la contrainte formelle — peut-être, est-ce cela avoir l'esprit classique[27] — mais sa manière d'évoquer sans dire, de dire en s'échappant, de laisser venir l'affirmation mélodique puis de la dissoudre harmoniquement, de projeter les crescendi comme une aspiration à l'éclatement puis de fondre celui-ci dans une confidence révèle incontestablement la pudeur des grands classiques et l'impudeur flamboyante de leur discours mesuré[28].

Deux exemples de cadences, où Ravel avec un art consommé masque la résolution attendue, finiront d'illustrer ce propos :

— cadence où la résolution s'éternise, tendue par les appoggiatures




— cadence où la résolution se transmute en une autre sonorité




**Ravel, "Le tombeau de Couperin", III, Forlane, mes. 19 et 20**

27. En ce sens, Boulez n'est pas moins classique.

28. Il est des moments où le contrôle de la mesure, en tout, confine à de la provocation.

*Roussel (1869-1937).* — Contemporain de Ravel et avec un nom très proche du sien, Roussel avait tout pour s'en séparer ; musicien tardif (il commença ses études musicales sérieuses, à vingt-cinq ans, à la Schola Cantorum, étant déjà officier de marine[29]) à la vocation néanmoins ferme, il suivit les cours de composition, qui étaient bien souvent des cours d'analyse[30], science balbutiante à l'époque, et d'histoire de la musique de Vincent d'Indy. Roussel est donc le plus brillant des représentants de cette lignée, qui, partant de Franck, passe par la Société nationale, d'Indy et la Schola, et — ô surprise ! — Varèse, qui y fut son élève.

N'oublions pas que Roussel entre à la Schola, en 1898, deux ans après sa création et qu'à cette époque l'école se présentait comme un puissant ferment de rénovation ; mais, sous l'impulsion de d'Indy, cette rénovation devait s'abreuver à la source des maîtres. Et c'est sans doute pourquoi Roussel, nourri de l'esprit de forme encore plus que des formes elles-mêmes[31], gardera de sa formation une fidélité sans failles à l'architecture musicale et à son bien-fondé, comme accoucheuse d'une pensée.

Beethoven, surtout, constituait la matière du cours ; quel plus bel exemple de respect et de transformation de la forme, en fonction du discours ?

Lui aussi Roussel se coula dans les moules beethovéniens, sonate, trio, quatuor, symphonie. Et c'est dans cette dernière qu'il trouva son épanouissement, assurant à la fois la tribune souhaitée à son message et la pérennité d'une forme que l'Allemagne abandonnait, en raison de l'évolution radicale du langage.

Il est impossible, en effet, de dissocier forme et langage et de vouloir traiter l'un sans l'autre[32].

Comme Ravel, il écrira des suites où se retrouvent les danses d'autrefois, stylisées naturellement (sicilienne, bourrée, ronde...) et, malgré ses penchants modaux (voir le premier trio pour violon, violoncelle et piano) ou ses appétits cycliques, il ne se départira jamais d'une rigueur formelle que d'aucuns appelleront raideur, fondée notamment sur une formidable puissance rythmique[33].

29. Il y eut un autre cas semblable dans l'histoire de la musique : Rimsky-Korsakov.

30. Cf. *Le Traité de Composition* de d'Indy.

31. Une part importante du *Traité de Composition* de d'Indy concerne les formes.

32. Le système sériel l'a fort bien compris, qui a imaginé une démarche formelle totalement neuve, issue du langage.

33. Ce que Beethoven avait déjà fait, dans la *V^e Symphonie* par exemple, dont le premier mouvement ne tient que par la cellule : , fulgurante projection où les hauteurs comptent peu.

2. **Le compositeur d'exception.** — Curieusement et de manière paradoxale, la musique française a toujours porté en son sein des êtres totalement originaux, c'est-à-dire inattendus dans l'évolution générale et dans leur évolution et surtout inimitables, ce qui veut dire parfaitement imitables à la condition de renoncer entièrement à soi.

Trois d'entre eux occupent cette place, entre 1880 et 1980, Debussy, Varèse et Messiaen, dans l'ordre chronologique — Debussy et Messiaen d'un côté, Varèse de l'autre, pour ce qui est de la filiation esthétique.

En quoi sont-ils originaux ? En quoi leur place est-elle originale ?

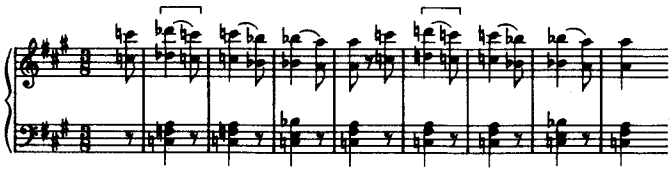
*Debussy (1862-1918).* — Rien ne laissait présager, en Debussy, le cataclysme musical : élève honnête au Conservatoire de Paris, quelque peu fantaisiste, victorieux à l'arraché d'un Concours de Rome qui le rebutait, d'un milieu pauvre et totalement isolé des sphères parisiennes, Debussy avait pourtant frappé deux de ses maîtres : Marmontel, professeur de piano, qui, bien que conservateur, sut reconnaître son imagination et Lavignac, homme d'une prescience peu commune, qui eut l'intuition que la découverte de Wagner lui serait utile.

En quoi Debussy deviendra-t-il original ? Pour n'avoir pas eu de prédécesseurs et n'avoir eu que des imitateurs. A quelles sources ira-t-il puiser ? Deux parfaitement contradictoires, Massenet et Wagner ; à l'un il empruntera l'art mélodique, à l'autre son ambiance harmonique. De ce mélange détonant, il fera une synthèse totalement neuve. Il est vrai qu'il avait beaucoup voyagé, forcé de gagner sa vie en satisfaisant de riches protectrices comme pianiste privé (Marguerite Wilson-Pelouze puis Nadejda von Meck) ; ces errances forcées lui valurent d'être en contact avec le plus européen des cosmopolitismes et d'en faire profiter l'œuvre qui mûrissait en lui (de là ces traces de musique russe dans la mélodie ou l'orchestration). On oublie trop, par ailleurs, qu'il fut passionné par la résurrection du chant grégorien et des grandes œuvres polyphoniques (Palestrina-Victoria), données à Saint-Gervais[34], mais éga-

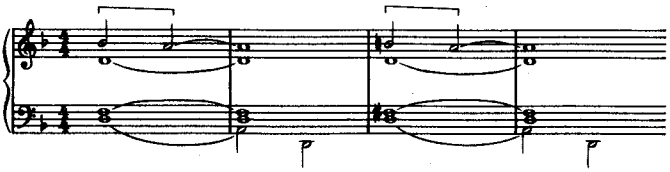
34. C'était Charles Bordes, ami de d'Indy et brillant représentant de l'école cyclique, qui animait et dirigeait le groupe des Chanteurs de Saint-Gervais.

lement par le gamelan javanais et les musiques balinaises : autre mélange détonant ! Séduit à la fois par les rives de la Méditerranée, auprès desquelles il avait passé deux ans (à la Villa Médicis de Rome de 1884 à 1886) et les rêves obscurs et symboliques de la poésie flamande (cf. Maeterlinck, l'auteur du livret de *Pelléas et Mélisande*), il réussira une synthèse du soleil et de l'ombre, de l'éclat et de la confidence, qui trouvera son épanouissement dans un style harmonique inimaginable.

Fondé sur un art du silence et de l'élongation du temps[35], sur une sensualité qu'exprime tout autant la précipitation que l'étalement harmoniques, l'art de Debussy rejoint les grandes tendances de la musique française. Un exemple illustre bien ce propos qui met en parallèle trois balancements harmoniques (formule typiquement française), empruntés à des musiciens aussi différents que Franck, Debussy et Dutilleux, et où l'on retrouve une double permanence, celle de l'oscillation autour d'un degré, par 1/2 ton puis par ton, celle de l'éclairage d'une harmonie simple par la sixte ajoutée (mineure puis majeure chez Franck et Debussy, majeure et incorporée à une bi-tonalité chez Dutilleux).

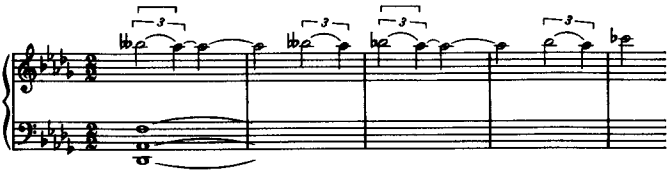


**Berlioz, Symphonie fantastique, Le Bal, mes. 136-143**

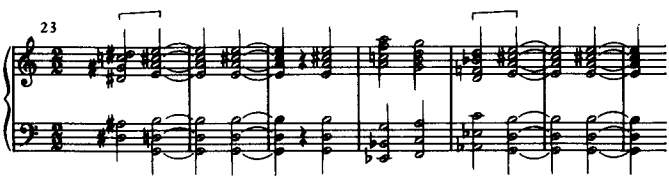


**Franck, Symphonie, 1er mouvement, 9e de G**

35. Notion déjà rencontrée, à propos des influences orientales sur la musique française.



Debussy, La Mer, 3ème mouvement, 7ème de 54




Dutilleux, Deuxième Symphonie, 3ème mouvement

*Varèse (1883-1965).* — Né français, mort américain, Varèse appartient à cette race de chercheurs que leur spécificité, d'une part, et leurs exigences, d'autre part, poussent à s'expatrier. Il est intéressant, néanmoins, de noter que son originalité lui vient tout droit de la France dans la mesure où il travailla à la Schola Cantorum[36] avec d'Indy et Roussel puis au Conservatoire de Paris avec Widor. De 1907 à 1928, il débute et affermit sa carrière de chef et de compositeur, à l'étranger (Berlin puis New York) ; revenu à Paris, il enseignera Jolivet, sur lequel il exercera une influence déterminante. L'affection de Jolivet pour son maître ne se rafraîchit à aucun moment ; c'est ainsi que *Mana*[37] est dédié à Louise Varèse (1935).

La grande originalité de Varèse est, comme pour Debussy, dans l'alliage de deux facteurs en apparence opposés : une formation classique, sérieuse et rigoureuse et l'approfondissement des possibilités musicales des instruments électroniques. Ici la tradition, là l'inconnu de la nouveauté ; d'un côté le regard vers le passé, de l'autre un œil aigu en direction de l'avenir.

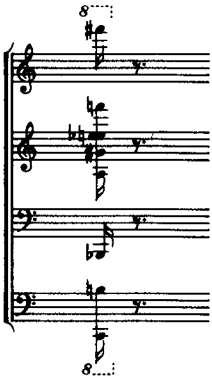
Dès 1929, l'ingénieur Thérémine mettra au point, sur ses indi-

36. On ne rendra jamais assez hommage à la Schola Cantorum, creuset de tant de personnalités, à cette époque.

37. Œuvre écrite d'après les objets, laissés en souvenir par Varèse à Jolivet, au moment de son départ pour le Nouveau-Monde (l'un d'entre eux était un Calder).

cations, l'appareil qui porte son nom, le « theraminovox » ou « aetherophon » fondé sur une utilisation plausible des oscillations électriques. Non content de mêler, en lui, un artisanat traditionnel et des vues modernistes, Varèse fera profiter sa musique, notamment symphonique, de ses recherches acoustiques pures ; il essaiera ainsi d'inventer un nouveau langage harmonique, dans lequel les agrégations ne résultent pas de la seule organisation mentale mais où, poursuivant celle-ci au fond, les superpositions de hauteurs correspondent à l'être réel des résonances et de leur rapport.

C'était vouloir donner à la musique une véritable « matérialité », que traduisent avec passions certains accords d'*Amériques* ou d'*Arcana,* œuvres pour orchestre, ou cet accord final de la seconde partie d'Octandre.



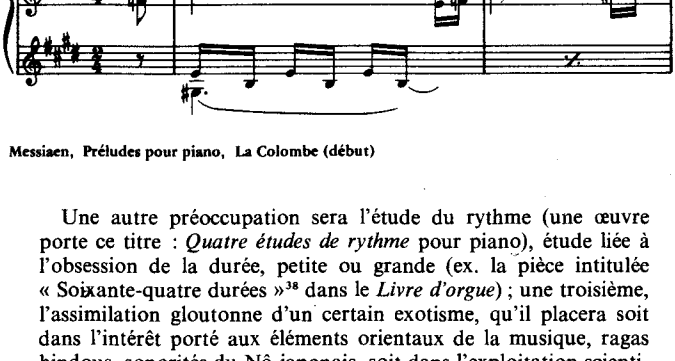
**Varèse, Octandre, II (fin)**

Tel du plomb fondu coulant dans les veines, la musique de Varèse, quand elle est verticale, distille une puissance alchimique qui n'est pas loin de faire sonner les instruments comme les métaux dont ils sont faits. Elle sait être aussi horizontale et c'est alors d'une grande fluidité mélodique qu'elle fait preuve, comme dans *Density 21,5,* la première des œuvres pour flûte seule à coup sûr, écrite en 1936 pour la flûte en platine de G. Barrère (New York). Le titre même, en dehors du fait qu'il fait référence à la densité de ce métal précieux, indique assez le formidable effort de Varèse pour réconcilier, en un tout esthétique, la matière du son et l'esprit du créateur.

*Messiaen (1908-).* — Homme unique et multiple, personnalité entière et pourtant curieux de tout, Messiaen est un homme-phare

dans la littérature musicale française du XX^e siècle. Quels sont les grands courants qui aboutissent à lui et ceux qui partent de lui ?

Messiaen est l'héritier du debussysme mais aussi de Berlioz, auquel il voue un véritable culte : nouveau mélange détonant que cet alliage de deux goûts aussi dissemblables, le frôlement de l'impressionnisme et la clameur révolutionnaire ! Toujours est-il que Messiaen se dit tout autant berliozien que debussyste et que son œuvre le confirme, de la *Turangalila-symphonie* aux Préludes pour piano. C'est d'ailleurs par eux qu'il s'ouvre la route, avec un premier prix de composition au Conservatoire de Paris. Les titres sont debussystes (*Les sons impalpables du rêve* ou *Un reflet dans le vent*) ; ils n'en reflètent pas moins un romantisme qui ne s'assagira pas *(Cloches d'angoisse et larmes d'adieu)* et des préoccupations qui demeurent constantes, celles du rapport entre le nombre et le son, par exemple *(Le nombre léger)*. L'un de ces préludes, le premier *(La Colombe)*, est typique de cette première manière de Messiaen et du mode 2, en particulier (ici sur *mi* : première transposition) :



**Messiaen, Préludes pour piano, La Colombe (début)**

Une autre préoccupation sera l'étude du rythme (une œuvre porte ce titre : *Quatre études de rythme* pour piano), étude liée à l'obsession de la durée, petite ou grande (ex. la pièce intitulée « Soixante-quatre durées »[38] dans le *Livre d'orgue*) ; une troisième, l'assimilation gloutonne d'un certain exotisme, qu'il placera soit dans l'intérêt porté aux éléments orientaux de la musique, ragas hindous, sonorités du Nô japonais, soit dans l'exploitation scientifique de cette mine, mélodique et rythmique, que constituent les chants d'oiseaux (il y consacrera une véritable anthologie pour

38. Cette pièce utilise les 64 durées de [𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅲 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥] à la 𝅝, en passant par les nombres intermédiaires, à la main droite et au pédalier.

piano admirablement interprétée par Yvonne Loriod, son *Catalogue d'oiseaux*, de 1956 à 1958).

Le tout s'inscrivant dans une double vision du monde, profondément religieux et, en même temps, totalement panthéiste, chacun de ces aspects nourrissant l'autre. Messiaen serait-il l'homme des contraires réconciliés ? Une extraordinaire unité se dégage de son œuvre et de sa personne, une unité kaléidoscopique qui brille de mille feux mais jamais des mêmes.

Une pareille synthèse, au carrefour de l'héritage liturgique (par le chant grégorien) et poétique (sa mère, Cécile Sauvage, était poétesse et son père, universitaire et traducteur de Shakespeare), occidental et oriental, debussyste et berliozien était impossible autrement. De ce point de vue, Messiaen est un « cas musicologique ».

3. **Le compositeur de l'expérimentation.** — Plusieurs compositeurs se disputent cette étiquette et deux écoles au moins : celle qui consiste à partir de données scientifiques pour élaborer une musique (ces données peuvent être mathématiques, physiques ou autres...) et celle qui part de la matière brute, naturelle (des sons enregistrés) ou artificielle (des sons produits par générateur) qu'on modèle en musique, comme on sort la sculpture du bloc de pierre ou de marbre, patiemment travaillé.

C'est ainsi qu'on verra naître des compositeurs-ingénieurs ou des ingénieurs-compositeurs, selon la primauté accordée à l'une ou à l'autre de leurs activités et selon l'accent qu'ils souhaitent mettre sur leur démarche créatrice.

*Les compositeurs mathématiciens.* — Leur chef de file est Yannis Xenakis, né grec, français aujourd'hui, architecte, ingénieur de l'Ecole Polytechnique d'Athènes, élève et collaborateur de Le Corbusier, élève de Milhaud mais aussi de Messiaen. Féru de mathématiques, il assigna très vite au calcul des probabilités un rôle déterminant dans la construction musicale et fonda une école dite de musique « stochastique », ainsi définie dans le *Dictionnaire Bordas* : « La musique stochastique est celle que synthétise un ordinateur lorsqu'il calcule d'après un programme dans lequel une au moins des données est laissée au hasard. » Il est évident que l'ordinateur n'écrivait pas la partition ; il fallait donc transcrire les

données générales de celui-ci en notes, ce que faisaient Xenakis et son équipe.

Ainsi naquirent quelques œuvres représentatives, dont *Metastasis,* créée en 1954 par I. Markevitch à la tête des Concerts Lamoureux, ou *Pithoprakta,* créée en 1957 par H. Scherchen à la tête de son orchestre de la Bayerischer Rundfunk (Radiodiffusion bavaroise).

Par quoi se caractérise le style de Xenakis ? Des glissandi de cordes, des polyrythmies savantes, une absence totale de lignes mélodiques et des effets de masse ou mieux de concentration de sons.

L'école stochastique trouvera l'un de ses prolongements dans l'école « algorithmique », qui est, toujours selon le *Dictionnaire Bordas,* « une musique produite sur programmation par un ordinateur, l'algorithme étant, en mathématiques, la suite des opérations permettant d'obtenir un résultat » : Pierre Barbaud en sera l'un des représentants.

Par ailleurs, Xenakis est l'inventeur, récent, d'une sorte de table à écrire la musique, reliée à un ordinateur, sur laquelle un crayon spécial dessine les courbes des fréquences désirées et dont un enfant pourrait se servir.

Il existe d'autres tendances, qui sont plutôt le fait des musiciens professionnels et qui consistent à élaborer, directement avec le code musical, sans passer par une machine, des musiques se fondant sur des équilibres naturels ; ici, la partition est écrite par le compositeur, à partir de données chimiques, comme par exemple dans l'œuvre d'Alain Louvier, intitulée *Trois atmosphères pour clarinette solo et orchestre,* où chaque partie s'inspire, au sens propre du terme, de la composition de trois gaz, ce qui peut donner à la musique une couleur aérienne ou lourde, concentrée ou diffuse.

*Les compositeurs électro-acousticiens.* — C'est un autre ingénieur fort d'une remarquable formation scientifique (il est polytechnicien) et d'une non moins vaste culture, Pierre Schaeffer, qui sera à l'origine de l'un des plus importants phénomènes musicaux de l'après-guerre.

Effectuant des recherches sur les bruits, sur les capacités des micros et des appareils enregistreurs à les transporter fidèlement, il imagine à son tour de manipuler le son, une fois enregistré. A cette fin, il crée en 1951 le « Groupe de recherches musicales » (GRM) de la Radio-Télévision française (RTF), après avoir donné, dès 1948, le résultat de ses premiers travaux sous le titre « Concert de bruits » ; la « *musique concrète* » était née, qui propose, à l'inverse des habitudes classiques, de partir du matériau pour concevoir une pensée, alors que celles-ci préconisaient d'abord l'élaboration d'une pensée et ensuite, seulement, la recherche du matériau.

Ici pas de partition, seul relais : la bande magnétique, qui devient le témoin définitif et fragile.

La plus célèbre de ses œuvres est probablement *La symphonie pour un homme seul*, composée — on ne dira plus écrite — en 1950 ; il livrera ensuite, en collaboration avec Pierre Henry, une œuvre demeurée célèbre, *Bidule en ut*.

Un certain nombre de compositeurs « traverseront » le GRM, davantage pour s'informer que pour y faire carrière, Messiaen d'abord (quelques mois), mais aussi Boulez et Barraqué, sans oublier Michel Philippot.

Grâce à la personnalité de Schaeffer, l'enseignement de la pratique électro-acoustique entrera au Conservatoire de Paris en 1968 ; c'était incontestablement un maillon qui manquait à la chaîne dans l'enseignement de la composition. Guy Reibel, ingénieur et ancien élève de Messiaen, prendra le relais, tandis que François Bayle assumera la direction du GRM, au départ à la retraite de Pierre Schaeffer.

Parmi les noms du GRM, celui de Parmegiani mérite tout particulièrement d'être retenu : remarquable « écouteur et concepteur » de musique artificielle, il aura l'ingénieuse idée de mêler un violon solo à une bande magnétique, dans une œuvre appelée « Violostrie »[39], très agréable à écouter et qui reste l'un des meilleurs produits de cette école.

## III. — Les interprètes

1. **Les instrumentistes.** — Parmi les pianistes, Alfred Cortot est sûrement le premier, comme interprète de Chopin mais aussi de Schumann et Debussy et pour l'action, formidablement novatrice, qu'il mena, à la tête de la « Société des Festivals lyriques », créée en 1902, puis de la « Société des Concerts Cortot », à partir de 1903. Avec le même enthousiasme, il fit connaître Wagner et les jeunes compositeurs.

Pédagogue, il fut professeur au Conservatoire de Paris, établissement qu'il quitta pour fonder l'Ecole normale de Musique de Paris.

A sa suite et dans son sillage, citons Yves Nat, Marcelle Meyer, Yvonne Lefébure et naturellement le couple musical Marguerite Long - Jacques Thibaud, qui, en donnant son nom à un double concours international, rendit à Paris un lustre incontestable et stimula l'école française.

Parmi les violonistes, l'admirable Francescatti fut; avec Ginette

39. Admirablement créée par Devy Erlih.

Neveu, trop tôt disparue dans un accident d'avion de même que Thibaud, l'un des propagateurs les plus actifs du talent français.

D'autres menèrent des carrières de soliste inconnues jusqu'alors, Jean-Pierre Rampal à la flûte, Maurice André à la trompette, Lily Laskine à la harpe, suscitant des vocations nombreuses.

N'oublions pas, non plus, Robert Veyron-Lacroix, claveciniste et pianiste, qui, avec Rampal, contribua largement à la remise au goût du jour d'un certain répertoire.

Quelques formations de musique de chambre célèbres méritent également d'être citées : les quatuors Capet, Calvet, Chailley, le trio Cortot-Thibaud-Casals et le trio Enesco, le quatuor Parrenin et, parmi les jeunes, le quatuor Via Nova de Jean Mouillère et le trio Rouvier-Kantorow-Muller.

2. **Les chefs.** — Les chefs d'orchestre jouèrent un rôle plus important, peut-être : Monteux dirigera l'orchestre des Ballets russes de 1911 à 1914, créant *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Jeux* de Debussy, *Pétrouchka* et *Le Sacre du printemps* de Stravinsky. Paul Paray, compositeur également, fera beaucoup pour la musique française, Charles Munch mettra tout son talent, vif et passionné, au service de Berlioz, Ravel, Roussel et, plus près de nous, Dutilleux, dont il créera la deuxième symphonie, *Le Double*.

Tous trois émigrés aux Etats-Unis, ils seront la France qui à San Francisco, qui à Détroit, qui à Boston ; seul Munch reviendra dans son pays natal pour prendre la tête de l'Orchestre de Paris, fondé, en 1967, par Marcel Landowski.

D'autres chefs jouèrent un rôle capital dans la musique française et notamment à la radio, Inghelbrecht, grand ami de Debussy (il était chef de chant à la création du *Martyre de saint Sébastien*) et fondateur, en 1931, de l'Orchestre National de la Radiodiffusion Française, aujourd'hui Orchestre National de France — Manuel Rosenthal, le seul élève de Maurice Ravel, qui fut, de septembre 1944 à septembre 1947, le chef permanent de l'orchestre fondé par Inghelbrecht, l'Orchestre National, et y révéla, entre autres créations, l'œuvre entier de Stravinsky au public parisien — Jean Giardino, enfin, très cher ami d'un admirable compositeur français, Georges Hugon, et défenseur assidu d'un grand nombre d'œuvres contemporaines, de Barraud à Jolivet, de Constant à Duruflé, de Mihalovici à Gerschwin[40].

40. Straram, Siohan, Philippe Gaubert ou le merveilleux Roger Desormière, qui créa à Gaveau les *Trois Petites Liturgies de la présence divine* de Messiaen, en pleine guerre (1944).

3. **Les chanteurs.** — On citera les noms de Georges Thill, ténor[41] qui se produisit sur toutes les scènes du monde, dans la première moitié du XX^e siècle, de Germaine Lubin et de Claire Croiza, de Régine Crespin et Gabriel Bacquier depuis 1950, la première étant l'une des rares françaises à s'être produites à Bayreuth, le second un acteur étonnant doublé d'un chanteur parfait[42].

A côté d'eux, des mélodistes, Jane Bathori d'abord, musicienne complète qui savait s'accompagner au piano et fut la créatrice de la plupart des mélodies de son temps (Debussy, Ravel, Satie, Roussel, Milhaud...), Charles Panzéra ensuite, dédicataire du dernier cycle de mélodies de Fauré, *L'horizon chimérique*, qui fit connaître au monde entier et Duparc et Fauré.

## IV. — L'auditeur

1. **Les moyens matériels : salles de concerts, édition, disque, cinéma, télévision...** — L'arrivée sur le marché de nouveaux moyens de communication, appelés depuis les mass media, transforma de fond en comble la diffusion de la musique.

Jusqu'ici, seules les salles de concerts remplissaient cette mission, aidées en cela par les salons qui firent une partie de la bonne fortune de Fauré ; la salle des Concerts du Conservatoire avait joué, au XIX^e siècle, un rôle considérable (c'est là que Wagner eut la révélation des symphonies de Beethoven sous la direction d'Habeneck). Elle continuera de le jouer, à côté du théâtre des Champs-Elysées, siège des Ballets russes, ou du Châtelet, à présent rénové, où les Concerts Colonne poursuivirent l'admirable tâche de leur fondateur. La salle Pleyel, également, en accueillant les Concerts Lamoureux, se hissa au niveau des deux autres.

C'était le grand mouvement populaire et sympho-

41. A son nom doivent s'adjoindre ceux d'André Pernet et de Tony Poncet, ténors également très célèbres.

42. Bacquier est de ceux qui ont contribué fortement à la transformation du métier de chanteur d'opéra : avec lui, le chanteur est devenu comédien.

nique lancé par Pasdeloup d'abord, Colonne et Lamoureux ensuite, à la fin du XIX[e] siècle, qui assurait, par ses prolongements et la permanence des institutions qu'il avait contribué à faire naître — les associations de concerts —, le succès des salles où celles-ci avaient trouvé refuge[43].

Les grandes maisons d'édition se développaient mais elles fondaient leur stabilité sur le génie des pères fondateurs qui avaient su discerner les génies à venir : Durand avec Debussy, Ravel et Roussel, Choudens avec l'opéra, Bizet *(Carmen)* et Gounod *(Faust)*, Salabert avec Honegger, Leduc, aujourd'hui, avec Messiaen, après qu'Heugel, ayant trop misé sur la seule avant-garde, ait succombé aux contraintes économiques.

Le cinéma avait commencé très tôt d'associer la musique à ses activités ; c'était, au départ, d'autant plus nécessaire qu'il était muet. A l'époque, les musiciens dits « sérieux » ne dédaignaient pas d'apporter leur contribution. On put ainsi assister, entre les deux guerres, à l'éclosion de très belles partitions : Maurice Jaubert y consacra la majeure partie de son œuvre (*Drôle de drame, L'Atalante,* etc.), mais aussi, à des titres divers, Arthur Honegger (37 partitions, toutes inédites), Louis Durey, Georges Auric[44], l'étonnant Jean Wiener, qui toucha avec autant de bonheur à tous les genres, et Yves Baudrier, l'un des quatre mousquetaires du groupe Jeune-France[45]. A leur suite, Marcel Landowski composa quelques musiques de film puis les producteurs, pour des raisons de style et d'économie, prirent l'habitude de les demander à

43. Récemment reprise par un pianiste, Jean-Marie Fournier, après avoir été condamnée à devenir un parking, la salle Gaveau a retrouvé son lustre.

44. Georges Auric eut la chance d'avoir un succès populaire avec *Moulin-rouge*.

45. Les trois autres étant Daniel-Lesur, André Jolivet et Olivier Messiaen.

d'autres, moins professionnels, excepté Michel Legrand, Wladimir Cosma[46] ou Georges Delerue, auteur de plus de 200 partitions.

N'oublions pas enfin le rôle joué par Charles Cros, poète et savant, dans l'invention du phonographe, avant Edison.

2. **L'individu : l'amateur.** — Autrefois, l'amateur n'avait d'autre moyen de connaître la musique qu'en déchiffrant la partition ; d'où l'existence de nombreuses réductions à quatre mains d'œuvres d'orchestre. C'est ainsi qu'on pouvait trouver en province, chez certains passionnés de la fin du XIX^e siècle, tout Wagner ou tout Verdi, ce qui, aujourd'hui, laisse rêveur.

L'apparition des grands moyens d'écoute, disque, chaîne haute fidélité, bande, a rendu les amateurs à la fois plus exigeants et plus passifs ; la diffusion de la musique et la notoriété des interprètes y ont incontestablement gagné.

La demande du public s'est dès lors portée vers le produit fini ; ceci, ajouté à la beauté de certains lieux et à la nécessité de les faire vivre, a engendré la naissance de *festivals* renommés. Les villes se vidant, au moment des vacances, se remplissent désormais de festivaliers.

On peut classer les festivals français en deux catégories : les festivals spécifiquement musicaux comme Aix-en-Provence, surtout consacré au théâtre lyrique et à Mozart, Besançon, original grâce à son concours de jeunes chefs d'orchestre[47] ou le Festival Estival de Paris — les festivals généraux, incluant la musique et le théâtre dans un ensemble plus vaste ; c'est le cas d'Avignon, fondé par Jean Vilar, dans les années 50, et du Festival du Marais, à Paris, admirable mise en valeur des monuments et sites du cœur de la capitale.

46. A ne pas confondre avec Joseph Kosma, pour lequel Jolivet avait une grande admiration, auteur de musiques de films et de chansons à succès (sur des textes de Prévert, notamment).

47. Ce concours a révélé, entre autres, le chef japonais Seiji Ozawa.

A ceux-là s'ajoutent les festivals du printemps — Bordeaux, Lyon (promoteur d'un festival Hector-Berlioz, à l'instigation du chef de l'orchestre philharmonique de la ville, Serge Baudo), Strasbourg — et les festivals de musique dite contemporaine, Royan défunt, La Rochelle également, Metz sous l'impulsion du compositeur Claude Lefèvre, Orléans avec Jean-Etienne Marie, un transfuge du GRM.

Mais il fallait une autre dimension à la participation de l'amateur à la vie musicale française ; cette dimension, la renaissance et le développement du *mouvement choral,* après 1945, la lui fourniront. La Révolution française avait supprimé, à la fin du XIX[e] siècle, les maîtrises, écoles bi-valentes, placées sous la responsabilité de l'Eglise, qui assuraient aux jeunes une formation musicale (vocale et instrumentale) et générale (littérature et latin)[48]. Il fallut attendre Charles Bordes et les chanteurs de Saint-Gervais, en 1892, pour qu'une amorce de reprise en la matière se manifestât. C'est seulement en 1940 que César Geoffray, fondant la chorale du Scoutisme français d'où devait sortir en 1948 le mouvement « A Cœur Joie »[49] (près de 15 000 membres en 1966), donna le vrai signal du départ. Son but : « Amener la jeunesse à la musique vivante et l'éduquer par la pratique du chant en commun »[50]. Il fut, de 1946 à 1966, conseiller pédagogique au ministère de l'Education nationale, comme ses successeurs au ministère de la Jeunesse et des Sports : Philippe Caillard et Stéphane Caillat, co-fondateurs du Centre d'Etudes polyphoniques de Paris.

48. C'est sur ce modèle que fonctionne encore, dans l'abbaye de Montserrat en Espagne, près de Barcelone, la séculaire *Escolania,* véritable institution musicale universelle, par le répertoire et le nombre de compositeurs qu'elle a engendrés ou recueillis.

49. Actuellement, sous la direction de Marcel Corneloup.

50. *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres,* Paris, Ed. Bordas, 1970, p. 398.

Les Choralies de Vaison-la-Romaine sont, tous les étés, un véritable événement socioculturel.

Voici, rapidement retracée, la carrière de la chorale Philippe Caillard, dont on ne soulignera jamais assez l'admirable travail :

1945 : Fondation du groupe (une trentaine de membres),

1952 : Premier déplacement à l'étranger et rencontre avec un orchestre de jeunes à Weilburg.

1954 : Premier enregistrement chez Erato : Messe *Pange lingua* de Josquin des Prés (Grand Prix du Disque en 1955).

1955 : Début de la collaboration avec des orchestres, sous l'impulsion de Michel Garcin, le remarquable directeur d'Erato, et division du groupe en deux (le premier pour les chœurs avec orchestre — 70 membres environ —, le second pour les œuvres a cappella — 25 membres).

Pendant cette période, 30 disques sont enregistrés, 15 grands prix du disque reçus, de nombreuses tournées en Europe sont effectuées dont plusieurs participations au festival de Monaco, avec le chef français Louis Frémaux, directeur de l'orchestre de la principauté.

1978 : Arrêt des activités du groupe, Ph. Caillard ayant décidé de se consacrer à la pédagogie (il enseigne avec bonheur la direction du chant choral, à l'Université de Saint-Denis et dans de nombreux stages).

Son successeur semble être Jean Sourisse, chef fondateur de la chorale Audite Nova, qui fut un de ses choristes et a repris, ces dernières années, le flambeau.

Le mérite de ce grand mouvement choral[51] et de Philippe Caillard, en particulier, fut de réactualiser une partie de la musique polyphonique de la Renaissance, profane et sacrée, les grands motets religieux des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles français (Lalande, Charpentier, Rameau) et allemands et d'assurer la pérennité de la musique vocale française avec orchestre (Debussy, Schmitt, Honegger) ou a cappella (Ravel, Milhaud, Poulenc), sans oublier la musique populaire harmonisée d'hier et d'aujourd'hui[52].

3. **La masse : l'animation, l'enseignement.** — Avant même que le mot fût créé — animateur — l'animation musicale existait en France ; le promoteur en fut le regretté René Nicoly, fondateur des JMF — sigle

51. Appartient à la même famille l'actuel directeur de la Musique à l'Université de Paris-Sorbonne, Jacques Grimbert, anciennement chef d'une chorale célèbre, « La Faluche ».

52. Les Editions Philippe Caillard sont encore là pour montrer la vivacité de ce mouvement.

magique (les Jeunesses musicales de France) —, devenu par la suite, au début des années 70, administrateur de la RTLN[53], grâce à Marcel Landowski, alors directeur de la Musique au ministère de la Culture qui faisait confiance à ses qualités de meneur d'hommes.

D'une inlassable activité, René Nicoly quadrilla littéralement la France, sur le plan musical ; chaque ville importante avait sa délégation, généralement placée sous la responsabilité de l'un des professeurs d'éducation musicale de l'endroit, ses *missi dominici*, et organisait concerts et conférences auxquels assistaient les enfants des écoles. Ce mouvement avait son journal, où écrivait, avec quel bonheur !, Emile Wuillermoz[54], et ses conférenciers, Norbert Dufourcq, Bernard Gavoty — ce n'était pas rien ! Grâce aux JMF, la musique pénétra dans les campagnes, irrigua les provinces, plaça sur orbite de jeunes et talentueux instrumentistes, tout frais émoulus : Samson François, Claude Helffer, Christian Ferras et bien d'autres...

Sans cet effort de décentralisation musicale avant la lettre, la France eut été moins musicienne et le terrain moins bien préparé à la grande politique engagée par Marcel Landowski à partir de 1964.

Il aura fallu une quinzaine d'années pour commencer de voir lever la récolte que Landowski annonçait, en lançant son grand plan de réactivation musicale de la France ; ce plan tenait en trois points : réorganisation de l'enseignement dans les conservatoires et création d'un enseignement général compatible avec celui-là (ce fut l'objet du bac F 11) — création d'orchestres régionaux jouant le rôle de pôles attracteurs et se déplaçant dans la région (le premier fut Lyon, il y eut ensuite le Val-de-Loire, Toulouse, Bordeaux, Strasbourg, plus récemment Lille et Montpellier, sans compter, en petite formation, Grenoble et Cannes, sous la direction de deux jeunes chefs, Stéphane Cardon et Philippe Bender) —, enfin, pour

53. Réunion des Théâtres lyriques nationaux (Opéra - Opéra-Comique).
54. Auteur d'une histoire de la musique renommée, Paris, Ed. Arthème Fayard, 1949.

assurer la liaison conservatoires-orchestres, enseignement-diffusion, création d'un corps d'animateurs, réunis en délégation régionale et nantis d'un budget.

Le succès de ce plan fut tel que, tout soudainement, les hommes politiques reconnurent la musique ; on crut même que la France était devenue musicienne[55] ! Elle l'était tout simplement, on l'avait oublié.

Les maires rivalisèrent pour avoir les meilleurs directeurs, les meilleurs professeurs, les effectifs crûrent jusqu'à des sommets bientôt inaccessibles (CNR[56] de Lyon : 3 000 élèves, CNR de Nantes : 2 000 élèves, CNR de Boulogne-sur-Seine : 1 500 élèves, Ecole nationale de Cergy-Pontoise, ville nouvelle : 1 400 élèves et bientôt 1 800, conservatoires municipaux de Paris (17) regroupés en une seule structure : plus de 12 000 élèves, etc.). On vint au concert : quelques dizaines seulement à Toulouse, Strasbourg ou Lille autrefois, à présent des centaines et des abonnés en si grand nombre qu'il faut doubler certains concerts.

## V. — **La postérité**

La pérennité de la vie musicale française et son intensité sont redevables à deux grandes familles d'hommes : les historiens et les directeurs du Conservatoire national supérieur de Musique de Paris. Les premiers, nouveaux venus au firmament de la musique, jouèrent un rôle considérable dans la naissance de nouvelles disciplines, histoire, analyse (ce mouvement « historien » est tout aussi important que le mouvement choral) — les seconds assurèrent, par leur notoriété et leur activité musicale, le lustre de l'école française quand bien même on la critiquait.

1. **Les historiens.** — C'est, la première fois, à la fin du XIX[e] siècle, que l'on s'intéresse au passé : regard à la fois historique, grâce à d'Indy dont le cours

55. « Les Français aiment beaucoup plus la musique qu'on ne le croit communément » (Igor Stravinsky), dans *Paris-Soir* (7 décembre 1932) ; Stravinsky, *Etudes et Témoignages*, Paris, Ed. J.-C. Lattès, 1982.

56. Conservatoire national de Région.

de composition est l'illustration de ce propos, et proprement musical (cf. la restauration du chant grégorien et du chant populaire).

Le premier en date fut *Bourgault-Ducoudray* (1840-1910), compositeur, grand prix de Rome en 1862, qui occupa la chaire d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris de 1878 à 1908. Son influence fut déterminante dans l'étude des modes grecs[57] et la redécouverte de la modalité française, à travers la vieille chanson populaire. Son successeur, *Maurice Emmanuel* (1862-1938), au même poste, compositeur également et son élève, humaniste complet (il était docteur ès lettres), exercera une action méconnue du grand public mais admirée de ses proches, notamment en ce qui concerne les modes hindous[58]. A sa suite, *Norbert Dufourcq,* titulaire de la même chaire, chartiste et docteur ès lettres, assurera cette superbe continuité de 1941 à 1974.

Ainsi, de 1878 à 1974, en un siècle trois hommes seulement se succédaient, marquant de leur empreinte indélébile et profonde l'histoire de la musique en France, chacun tourné vers l'horizon qui était le sien, la modalité pour les deux premiers, l'orgue français et son histoire pour le second, organiste et titulaire de la tribune de Saint-Merry, depuis 1923.

A côté d'eux, un véritable enseignement universitaire de l'histoire de la musique se structurait, avec Pirro, Masson et Jacques Chailley[59], compositeur, musicologue, théoricien dont le mérite fut d'imposer à la Sorbonne l'histoire de la musique comme discipline à part entière, alors que, malgré les efforts et la personnalité de Paul-Marie Masson, professeur de 1931 à 1952, elle était peu désirée.

Les ouvrages de J. Chailley, plus orientés vers l'évolution de la langue musicale, et ceux de N. Dufourcq, dont les plus connus sont les travaux sur le XVII[e] siècle français et sur Bach, à côté de son histoire, immense, de l'orgue français, font autorité en la matière.

N'oublions pas les esthéticiens, grands esprits et fins musiciens, le compositeur *Roland-Manuel*[60], disciple de la Schola Cantorum

57. Jolivet, auteur d'une *Suite Delphique* où se retrouve l'hymne delphique — II *(Invocation)* —, instrumenté avec un génie du timbre tout à fait étonnant, avait sûrement retenu les leçons de Maurice Emmanuel.

58. L'une de ses œuvres porte le titre *Sonatine sur des modes hindous,* la quatrième des six ; elle a été enregistrée récemment.

59. Elève de Maurice Emmanuel.

60. Directeur et auteur de l'*Histoire de la musique* publiée dans la collection de la « Pléiade », Paris, Ed. Gallimard, 1963.

et de Ravel, professeur au Conservatoire de Paris à partir de 1947, et son successeur *Marcel Beaufils*[61], germanophile distingué et puissant homme de synthèse.

2. **Les directeurs du Conservatoire de Paris.** — Parce qu'il occupe une position stratégique dans le milieu musical, le Conservatoire de Paris joue un grand rôle dans la vie musicale française : par son enseignement, par la quantité d'élèves étrangers qui le fréquentent mais aussi par la notoriété et le rayonnement de ses maîtres et de ses directeurs.

Parmi les plus célèbres, il faut citer deux professeurs de composition dont l'un deviendra directeur : *Gabriel Fauré,* qui eut pour élève à côté de Ravel l'étonnant Charles Koechlin, trop méconnu, l'indépendant Florent Schmitt, l'original Roger Ducasse et le très habile Louis Aubert, sans oublier le touchant Paul Ladmirault, un fidèle de la Bretagne dans son œuvre musicale — *Paul Dukas,* admirable musicien, homme d'une grande culture et d'une grande ouverture d'esprit, dont la classe compta réunis, à une certaine époque, les noms de Georges Dandelot, Henry Barraud[62], Claude Arrieu, Maurice Duruflé, Georges Hugon, Jean Langlais, Jean Cartan disparu à vingt-cinq ans, Tony Aubin, Yvonne Desportes, Marc Vaubourgoin, Elsa Barraine, Jean Hubeau !

La liste n'est pas moins impressionnante des directeurs :

1871-1896 : Ambroise Thomas, compositeur comblé d'honneurs et de succès, professeur d'harmonie puis de composition avant d'être nommé directeur.

1896-1905 : Théodore Dubois, homme de théâtre et théoricien, lui aussi professeur d'harmonie[63] en un premier temps.

1905-1920 : Gabriel Fauré, qui avait succédé à Th. Dubois au grand orgue de la Madeleine, et à Massenet, comme professeur de composition, la même année (1896).

1920-1941 : Henri Rabaud, merveilleux musicien, chef et compositeur, qui fit une carrière internationale avant de retrouver la France.

61. Auteur d'un admirable ouvrage sur les rapports du mot et de la musique, *Musique du son, musique du verbe,* Paris, PUF, 1954.

62. Eminent directeur de la musique à la radio de 1944 à 1966 et co-fondateur, avant la guerre, de la société « Le Triton », destinée à promouvoir les œuvres nouvelles.

63. Il est l'auteur d'un célèbre traité.

1941-1954 : Claude Delvincourt, compositeur également, qui avait dirigé le Conservatoire de Versailles de 1931 à 1941 et créa l'orchestre des cadets du Conservatoire, à Paris.

1954-1956 : Marcel Dupré, immense organiste, le premier à donner par cœur l'intégrale de l'œuvre de Bach avait d'abord été professeur d'orgue pendant vingt-six ans.

1956-1962 : Raymond Loucheur, beau compositeur, qui fit une longue carrière dans l'enseignement comme inspecteur à la ville de Paris puis à l'Etat, avant d'accéder à la charge suprême.

1962-1984 : Raymond Gallois-Montbrun, musicien complet, violoniste et compositeur, qui, à l'instar de Delvincourt, dirigea le Conservatoire de Versailles de 1957 à 1962 et instaura, au Conservatoire de Paris, les cours de troisième cycle.

Excepté Fauré, qui venait de l'Ecole Niedermeyer, ils étaient tous « grand prix de Rome » et furent tous de l'Institut (Académie des Beaux-Arts), sauf Delvincourt et Raymond Loucheur.

Ajoutons à ces noms ceux de deux grands directeurs de province, dont le rayonnement fut considérable, Guy Ropartz, breton émigré dans l'est de la France, à Nancy (1894-1919) puis Strasbourg (1919-1929), dont la grandeur fut consacrée par son entrée à l'Institut, en 1949, et Georges-Marie Witkowsky, élève de d'Indy et directeur du Conservatoire de Lyon, où il avait fondé une société chorale et une association (1905) qui devinrent « La Société des Grands Concerts de Lyon », de 1924 à 1941.

Servant à leur manière la postérité, deux phénomènes sont à citer : une personne, *Nadia Boulanger*, la sœur aînée de Lili, qui sut attirer puis réunir autour d'elle une kyrielle d'élèves étrangers, dont certains sont devenus des gloires internationales et ont contribué au rayonnement de la France, tels Igor Markevitch [Nadia fut professeur à l'Ecole normale de Musique de Paris, chez Alfred Cortot de 1920 à 1939 puis émigra aux Etats-Unis avant de revenir en France, pour devenir, à partir de 1945, professeur de la classe d'accompagnement au Conservatoire de Paris[64], un poste réputé pour son prestige et sa haute

64. Au fond il était difficile, quand on avait talent et notoriété, de ne pas rencontrer le Conservatoire de Paris.

technicité. Elle enseigna également au Conservatoire américain de Fontainebleau, de 1921 jusqu'à sa mort ; elle en prit la direction en 1950. Elle-même n'a que peu composé, se consacrant à l'œuvre de sa géniale sœur cadette, prématurément disparue], l'autre, la *Télévision,* phénomène d'avenir, dont on ne se soucia que récemment qu'il pouvait servir la cause de la musique ; c'est ainsi qu'en dehors des retransmissions de concerts, assez banales parce qu'elles se contentent de poser l'œil de la caméra sur l'(les) instrumentiste(s) qui joue(nt), on imagina, d'une part, d'enregistrer et de diffuser des opéras [c'est Rolf Liebermann, administrateur de l'Opéra de Paris durant six ans[65], qui inaugura la formule, avec un succès tel qu'elle fut reprise par le cinéma ; grâce à lui et à l'opéra de Paris, le *Don Giovanni* de Mozart avec Raimondi put être vu par des centaines de milliers de personnes et, ainsi, Mozart reconnu comme musicien universel], d'autre part, de produire des émissions originales, soit d'initiation au fait musical [comme « Arcana »[66] de Maurice Leroux[67]], soit de promotion de la musique vivante « amateur » [comme « Les Musiciens du soir » de Serge Kaufmann].

Peut-être, pourrait-on associer enseignement et télévision ; ce serait, à coup sûr, l'une des grandes nouveautés[68].

65. De 1974 à 1980.
66. Du titre d'une œuvre de Varèse.
67. Compositeur, élève de Messiaen et de Leibowitz, actuellement inspecteur général au ministère de la Culture.
68. On l'a fait récemment avec Rostropovitch et Paul Badura-Shoda, pianiste autrichien, jamais encore avec des Français.

CHAPITRE IV

# LES CONSTANTES DU GOÛT FRANÇAIS

Cet ouvrage, qui ne se veut exhaustif ni historique mais bien davantage un livre d'idées, se devait, en finissant, de relever les courants qui ont depuis longtemps sillonné le monde musical français et, particulièrement, depuis un siècle [étant entendu que dans le siècle qui nous occupe il semble qu'il y ait eu deux accélérations successives, l'une dans les années 1900 avec le développement des moyens de transport, l'autre, à partir de 1945, avec le déploiement extraordinaire des moyens d'information ; il s'agissait, au fond, du même phénomène, capital pour l'évolution socioculturelle des sociétés, l'*intensification de la communication*].

Ces courants touchant à cinq domaines particuliers : les genres de musiques pratiqués, les formes d'expression musicale utilisées (en dehors de celles déjà mentionnées), les moyens vocaux ou instrumentaux, les ingrédients extramusicaux de la musique française, poétiques ou autres, et, pour finir, les nouveaux personnages de celle-ci.

## I. — Les genres

1. **La musique descriptive.** — Péché mignon de la musique française, encouragé par le romantisme et la personnalité de Liszt, le style descriptif avait frappé un grand coup avec Berlioz et la *Symphonie fantastique*, mélangeant habilement une ancienne et noble forme avec l'impertinence d'un discours qui spéculait sur l'imagination.

C'est dans la forme nouvelle et heureuse du poème symphonique, mis à l'honneur par Liszt, que s'incarnera le mieux la tradition descriptive de la musique française : *Les Eolides*, *Le Chasseur maudit*, *Les Djinns* d'après Victor Hugo et *Psyché*[1] de César Franck ;

1. Avec chœurs.

*Phaëton* et *La jeunesse d'Hercule* de Saint-Saëns, mais aussi les admirables *Rouet d'Omphale*[2] et *Danse macabre*[3], tout ceci entre 1871 et 1877 ; *Lénore*[4] de Duparc ; *Viviane*[5] de Chausson ; la trilogie *Wallenstein* de d'Indy, et, surtout, l'*Apprenti sorcier*[6] de Dukas en 1897. Dans un esprit tout à fait différent, où l'évocation impose une certaine non-authenticité (une non-restitution des sonorités, contrairement à ce qui se passe dans la *Danse macabre* ou l'*Apprenti sorcier*), Debussy proposera trois chefs-d'œuvre, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* d'après Mallarmé, les *Images* et, surtout la *Mer*, illustration du mouvement de la mer beaucoup plus que de la mer elle-même. Dans le même sens et malgré la différence de style et d'écriture, Honegger donnera trois mouvements symphoniques, *Pacific 231*[7] en 1923, *Rugby* en 1928 et un troisième sans titre en 1933.

2. **La musique sacrée.** — Même arrachée à ses racines fonctionnelles (la liturgie), elle a donné naissance à d'admirables *Requiems*, qu'on les joue dans ou hors de la liturgie : celui de Fauré, l'initiateur, le modèle dont l'œuvre n'a pas pris une seule ride (c'est Louis Aubert qui, encore enfant, chanta le *Pie Jesu*), celui de Duruflé (1947), fêté partout sauf en France et donné des centaines de fois à l'étranger, aux Etats-Unis notamment, et puis entre ces deux extrêmes, celui de Jean Rivier, grave et dépouillé.

A côté, que de belles œuvres inspirées par la voix divine et les textes sacrés ! Des *psaumes* — Lili Boulanger : *Psaumes XXIV, CXXIX* et *CXXX* (1916), le fulgurant *Psaume XLVII* de Florent Schmitt, trop oublié, un des chefs-d'œuvre de la musique française[8] —, des *oratorios*, souvent inspirés par Jeanne d'Arc — *Jeanne au bûcher* d'Honegger, après le formidable succès du *Roi David* en 1921, *La Vérité de Jeanne* de Jolivet écrite pour Domrémy, *Les grandes heures de Reims* (1938) et *Jeanne devant Reims* de Jacques Chailley —, des *motets* — Poulenc (le *Stabat mater*, le *Gloria*) —, des *messes* — Caplet, Jolivet (la merveilleuse *Messe pour le jour de la paix* pour soprano, orgue et tambourin et la

2. Modèles d'orchestration.
3. *Ibid.*
4. Récemment enregistrés pour la première fois ; on songerait à un renouveau de cette époque, dans les goûts du public.
5. *Ibid.*
6. Les thèmes de sorcellerie semblaient séduire les Français et leur réussir.
7. Beaucoup plus que l'illustration sonore d'une locomotive, *Pacific 231* est une merveilleuse transposition de l'accélération et du ralentissement du mouvement, sur laquelle est plaqué le titre, comme une image.
8. Sans omettre l'impressionnante *Danse des morts* d'Honegger, où se mélangent le sacré et le chorégraphique.

messe *Uxor Tua*), Duruflé (la messe *Cum Jubilo*), toutes œuvres qui ont su échapper à la seule inspiration liturgique pour devenir des œuvres de musique pure.

On ne doit pas séparer non plus, dans la commande œcuménique, que leur avait faite Malraux, en 1964, les noms du catholique Messiaen *(Et expecto resurrectionem mortuorum)*, du protestant Migot *(In memoriam)* et du juif Milhaud *(Pacem in terris)*, auteur, par ailleurs, de nombreuses *cantates*.

3. **La musique chorégraphique.** — Faute de pouvoir danser réellement, les Français ont souvent dansé en imagination ; c'est ainsi que certaines œuvres ont suivi le chemin exactement inverse des œuvres précédemment citées : d'abord œuvres de musique pure, elles ont rejoint la scène. Ce fut le cas du *Concerto pour piano* de Jolivet, monté par Skibine ; ce pourrait l'être d'*Aubade* de Poulenc, intitulé concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments, ou des *Etudes chorégraphiques*[9] pour 6 percussions de Maurice Ohana, sans oublier les *Trois danses* de Duruflé[10].

## II. — Les formes

1. **Le théâtre lyrique.** — Les réussites ne manquent pas et, si la fin du XIX^e^ siècle a marqué, en France, un net tournant par un retour aux formes pures (symphonie, quatuor à cordes), le théâtre a continué de prospérer.

Dans la catégorie « opéra », en dehors des succès de Gounod *(Faust)*, de Saint-Saëns *(Samson et Dalila)* et de Massenet *(Thaïs)*, à côté des échecs relatifs de Lalo *(Le Roi d'Ys)* et d'Indy *(Fervaal)*, on rencontre quelques œuvres-phares : *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1902, *Ariane et Barbe-bleue* de Dukas en 1907, *Padmavâti* de Roussel en 1923, *Salamine* de Maurice Emmanuel en 1928, *Le Poirier de misère* de M. Delannoy en 1927, *La Chartreuse de Parme* de Sauguet en 1939, sans oublier la trilogie sud-américaine et les opéras-minute de Milhaud. Plus près de nous, des succès affirmés : les trois ouvrages de Marcel Landowski, incontestable homme de théâtre, *Le Rire de Nils Halerius, Le Fou, Le Ventriloque*, ceux de Daniel-Lesur, *Andrea del Sarto* et *Ondine* ; un *Saint François d'Assise* de Messiaen, un *Lieutenant perdu*, inachevé, de Jolivet, et, peut-être, une œuvre de Dutilleux, si

9. La percussion se prête bien, de nos jours, au traitement chorégraphique.

10. Œuvre de concert admirable, en trois parties (Divertissement, Danse lente, Tambourin), qui valut à son auteur le 1^er^ Prix de Composition du Conservatoire de Paris, en 1928.

celui-ci parvient à concilier les contradictions du verbe et du son.

Du côté de l'opéra-comique, genre où avaient excellé les Français, depuis le XVIII[e] siècle, quelques œuvres marquantes après un Offenbach toujours vivant et bien encombrant : *Mârouf, savetier du Caire* de Rabaud et les œuvres de Pierné, admirable chef d'orchestre[11] au demeurant.

Dans le domaine de l'opérette, Messager, le créateur de *Pelléas et Mélisande* comme chef à l'opéra-comique, n'a pratiquement pas eu de successeur ; personne n'a oublié *Monsieur Beaucaire* ou *Coup de roulis, Véronique* ou *Passionnément*. On peut citer aussi Robert Planquette, passé à la postérité avec les *Cloches de Corneville*. Après la Seconde Guerre mondiale, l'opérette tombera dans des mains mercantiles, les musiciens sérieux s'en désintéressant.

2. **Le ballet.** — Le ballet a toujours fait recette en France. On sait également qu'il n'était pas de bon opéra sans ballet, règle presque toujours respectée par les compositeurs. Le XX[e] siècle a vu s'épanouir considérablement le ballet : la formidable impression laissée par les Ballets russes, entre 1909 et 1929, la personnalité des étoiles et chorégraphes qui en sortirent, l'installation à Paris des ballets du marquis de Cuevas, après 1945, et les trouvailles de Maurice Béjart ont assuré au ballet français une rente de situation.

Suscitées par les uns, réclamées par les autres, les musiques de ballet naquirent comme champignons : en dehors des œuvres de Stravinsky, *Daphné et Chloé* de Ravel, *Jeux* de Debussy, *Parade* de Satie, *Les Biches* de Poulenc, *Les Fâcheux* d'Auric, *La Chatte* de Sauguet furent demandés et montés par Diaghilev ; *L'homme et son désir* de Milhaud, *Les mariés de la Tour Eiffel* du groupe des Six, par les Ballets suédois entre 1920 et 1925 ; *Istar* de d'Indy, *La Péri* de Dukas, *Cydalise et le Chèvre-pied* de Pierné par l'Opéra de Paris ; *Bacchus et Ariane* de Roussel, qui succédait au *Festin de l'araignée*, monté en 1913 au Théâtre des Arts de Rouen. Il s'ensuivit un mouvement irrépressible, émaillé de chefs-d'œuvre comme *Les Animaux modèles* de Poulenc, *Les Forains* de Sauguet, *Guignol et Pandore* de Jolivet, *La Croqueuse de diamants* de Damase et surtout *Le Loup* de Dutilleux en 1953. Plus récemment, on relèvera de Marius Constant *Le Joueur de flûte, Cyrano de Bergerac, Rain, Le Violon, Eloge de la folie*, cinq grands ballets auxquels s'ajoutera *Nana* en 1976, tous avec Roland Petit[12] excepté le premier. C'est encore Roland Petit qui montera, à l'Opéra de Paris,

11. Titulaire aux Concerts Colonne, de 1910 à 1934.

12. Il faut souligner l'activité profondément novatrice et généreuse de Roland Petit, en la matière, aujourd'hui à la tête des Ballets de Marseille.

ce grand ballet de Marcel Landowski, *Le Fantôme de l'opéra* d'après Gaston Leroux, en attendant *Les Hauts de Hurlevent*, créés en 1982.

Il faut signaler, dans le genre du ballet humoristique, une réussite totale, *Hop-frog* de Raymond Loucheur, d'après Edgar Poe.

3. **La mélodie.** — Troubadour, trouvère, le Français l'est resté ; amoureux transi ou *Rimbaud* désespéré, également. Pour montrer l'importance de la mélodie en France, il suffit de rappeler cette réflexion, courante, de Milhaud à ses élèves de composition au Conservatoire de Paris : « Allez donc voir les mélodies de Gounod ! »

Entre 1860 et 1905, Fauré publia trois recueils de mélodies et un cycle, *La Bonne chanson*, où il y a adéquation parfaite entre le musicien et la poésie du temps (Verlaine). Duparc, beaucoup moins prolixe parce que rapidement malade, en écrivit de très belles, entre 1865 et 1885, l'*Invitation au voyage* d'après Baudelaire. Debussy, que l'on s'étonne un peu de trouver ici, en écrit 70 entre 1875 et 1915, dont les *Fêtes galantes* d'après Verlaine ou *Les Chansons de Bilitis* d'après Pierre Louÿs et Ravel une quarantaine, entre 1894 et 1934, dont les suprenantes *Histoires naturelles* d'après Jules Renard.

Derrière Franck et Chausson, les élèves de la Schola Cantorum seront de grands mélodistes : Séverac, Roussel et bien d'autres venus d'autres horizons, Ropartz, Schmitt, Reynaldo Hahn. Mais le plus mélodiste de tous fut assurément Poulenc, auteur d'une cinquantaine de mélodies entre 1919 et 1956, d'après Apollinaire, Cocteau, Eluard mais aussi Charles d'Orléans et Ronsard qui avaient déjà eu les faveurs de Claude Debussy et Maurice Ravel. Les plus récents des compositeurs français s'y sont peu volontiers adonnés, pour des raisons de langue musicale, celle-ci, modernisée, s'accommodant mal des contraintes exaltantes de la rime et de l'image. Néanmoins Messiaen écrivit les merveilleux *Poèmes pour mi*, Jolivet les touchantes *Complaintes du soldat*, Dutilleux *Trois sonnets de Jean Cassou*.

## III. — Les moyens musicaux

1. **Les chœurs.** — Tantôt mixtes, tantôt exclusivement masculins ou féminins, les chœurs abondent dans la musique française.

Chez Debussy, les trois sortes se rencontrent avec les *Trois chansons de Charles d'Orléans* (chœur mixte a cappella), *Salut Printemps* pour chœur de femmes et orchestre, *Invocation* pour chœur d'hommes et orchestre.

Ravel écrira les trois merveilleuses chansons, *Nicolette*, *Trois*

*beaux oiseaux de paradis* et *Ronde* pour chœur mixte a cappella, Roussel *Le Bardit des francs* pour chœur à quatre voix d'hommes a cappella avec cuivres et batterie, Poulenc les *Litanies à la vierge noire,* une messe, *4 motets pour un temps de pénitence* et le *Salve Regina* pour chœur mixte, mais aussi les *Quatre petites prières* pour chœur d'hommes et l'*Ave verum corpus* pour 3 voix de femmes. On n'oubliera pas Rivier, Auric (*Cinq chansons françaises* sur des textes du XV^e^ siècle), Milhaud et Schmitt, difficile à chanter parce que souvent chromatique.

L'activité à la radio d'un Marcel Couraud[13], grand chef de chœurs et puissant animateur, eut pour conséquence la composition de quelques chefs-d'œuvre qui dépassaient les formations utilisées jusqu'alors : les *Cinq Rechants* de Messiaen pour 12 voix mixtes, le *Cantique des Cantiques* de Daniel-Lesur, admirable harmonisateur de nombreuses chansons populaires françaises ou étrangères, *Epithalame* de Jolivet, écrit comme l'œuvre de Daniel-Lesur pour chœur à 12 voix.

Ce mouvement se poursuivit et s'accentua, lorsque Couraud créa le groupe des solistes de Radio-France, pour qui écrivirent Xenakis *(Nuits),* Ohana *(Cris),* Betsy Jolas *(Sonate à douze),* etc. On y assista à l'apparition d'un nouveau chemin pour le mot, utilisé désormais pour sa valeur percussive, sifflante ou chuintante, la signification passant derrière la matérialité du souffle et la vérité, éventuellement agressive, de l'articulation.

2. **Le piano à deux.** — Il semble que les compositeurs français affectionnent l'écriture pour deux pianos ou à quatre mains. Nécessité, à la fin du XIX^e^ siècle, pour déchiffrer les nouveaux ouvrages (il fallait bien réduire l'orchestre : que de symphonies n'ont-elles pas été ainsi créées !), cette façon de jouer est devenue un genre à part entière.

On citera, à titre d'exemple, ce programme d'un concert, donné salle Cortot, par Robert Veyron-Lacroix et Jean-Michel Damase, à quatre mains : *Dolly* (Fauré), *Six petites pièces* (Pierre Petit), *Le Petit elfe ferme l'œil* (Schmitt), *Drominiana* (Damase), *Ma mère l'Oye,* bien sûr, chef-d'œuvre de raffinement et de sobriété voulue, de Maurice Ravel.

Dans le domaine du « quatre mains », il y eut aussi le *Pas redoublé* de Chabrier, et, après les *Jeux d'enfants* de Bizet, admirables de fraîcheur, la *Petite suite* et les *Epigraphes antiques* de Debussy[14]. L'écriture à deux pianos est constellée, de son côté, d'œuvres fort intéressantes : 3 valses romantiques de Chabrier,

13. Disparu en 1986.
14. On peut y ajouter des pièces de Schmitt et des sonatines de Koechlin.

*En noir et blanc*, œuvre visionnaire de Debussy, puis le fantastique *Scaramouche* de Milhaud ramené du Brésil, le concerto à deux pianos de Poulenc, *Doubles jeux* d'Auric, *Jeux de plein air* de Germaine Tailleferre, une sonate de Georges Migot et des pièces déterminantes de l'école récente, les *Visions de l'Amen* de Messiaen et les *Structures* de Boulez où s'illustrèrent les frères Kontarsky.

Chez les jeunes, on peut citer Louvier, dont le final de la *Sonate pour deux pianos* est une fugue a-tonale, et Michel Merlet, auteur d'une fort belle *Musique à deux pianos*, qui lui valut un brillant premier prix de composition au Conservatoire de Paris.

Longtemps, Yvonne Loriod joua avec Olivier Messiaen ou Pierre Boulez ; aujourd'hui, s'est constitué un étonnant duo de pianos, celui de Katia et Marielle Labèque, deux « Françaises de choc » qui font honneur à l'école du piano.

Quant à la littérature proprement pianistique, elle recèle quelques morceaux d'anthologie : le *Prélude, choral et fugue* de Franck, les 6 impromptus de Fauré, les 12 Etudes de Debussy, la sonatine de Ravel, les *Variations, Interlude et finale* de Dukas sur un thème de Rameau, la grande sonate de Dutilleux, les *Cinq danses rituelles* et les deux sonates de Jolivet, les trois sonates de Boulez et l'immense œuvre de Messiaen, dont, tout particulièrement, les *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*.

3. **L'orgue.** — L'école d'orgue française, déjà importante depuis les XVI^e^ et XVII^e^ siècles, reçut une aide inattendue en la personne de Cavaillé-Coll, génial facteur d'orgues, qui créa le « grand orgue », l'orgue romantique, ou symphonique, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

Cet immense renouveau donnera naissance non seulement à de grands interprètes mais aussi à de grands compositeurs. En tête de cette double dynastie, on placera César Franck, dont les *Trois chorals* de 1890, véritable testament musical, sont une leçon humaine et esthétique ; à sa suite, ses disciples d'Indy, Pierné, Ropartz, Tournemire et Vierne, ces deux derniers auteurs d'une grande œuvre symphonique.

Chacun, de son côté, créa une nouvelle famille d'élèves, Vierne (Bonnal, Dupré, Duruflé), Tournemire (Daniel-Lesur, Jean Langlais, Gaston Litaize)[15].

Auparavant et parallèlement, Saint-Saëns, Guilmant, Widor, inventeur de la symphonie pour orgue, et Gigout avaient marqué de leur empreinte le sillon organistique de la musique française.

15. En province, Edouard Commette, lyonnais et élève de Widor, illustra bien l'école française.

Dupré développera la musique à programme de caractère religieux *(Symphonie-Passion, Le Chemin de la Croix)*, voie nouvelle qu'empruntera avec une passion, mêlée de foi et de sensualité, Olivier Messiaen (*Apparition de l'Eglise éternelle*, l'*Ascension*, la *Nativité*, les *Corps Glorieux*, *La Messe de la Pentecôte*, le *Livre d'orgue*, et, la dernière de ses œuvres pour orgue, les *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*).

Il ne faut pas oublier Jehan Alain, éclair dans le ciel musical français, élève de Dupré et auteur d'une importante œuvre d'orgue, par le sens harmonique et la qualité de la sensibilité ; plus récemment, Jacques Charpentier a enrichi la littérature française d'un imposant *Livre d'orgue*.

Certains compositeurs, non organistes, ont écrit pour l'orgue : Honegger, Ibert, Koechlin, Milhaud, Roger-Ducasse, Roussel, Schmitt et Jolivet (*Mandala*, qui est un des chevaux de bataille des organistes d'aujourd'hui). De plus jeunes s'y sont essayés, Antoine Tisné et Jean Guillou.

Un nouvel instrument, spécifiquement français, s'est ajouté à la liste, déjà longue, des instruments traditionnels, les *Ondes Martenot*, imaginées en 1928 pour être une sorte de petit orgue électronique et dont le destin dépassera les prévisions de son inventeur : les plus grands utilisateurs en seront Jolivet, dès 1935, Messiaen, Landowski et beaucoup de jeunes à présent, les meilleurs interprètes étant Jeanne Loriod et Françoise Deslogères, créatrices l'une d'un sextuor d'ondes, l'autre d'un trio ondes-piano-percussion.

## IV. — Les ingrédients de la musique française

1. **L'humour.** — L'humour n'a jamais été absent de la musique française.

Mais il y a autant d'humours que de musiciens : chez Chabrier, c'est d'une bonhomie écervelée qu'il s'agit, comme dans la *Joyeuse marche*, *Espana* ou *La bourrée fantasque* (la juxtaposition de ces deux mots étant déjà tout un programme en soi). Il y a aussi, toujours chez Chabrier, les jeux de mots délibérés qui donnent le ton à une musique *(Cocodette et Cocorico, Duo de l'ouvreuse de l'opéra-comique et de l'employé du Bon Marché)*.

A cette cocasserie de Chabrier s'oppose l'humour grinçant et parfois obscur d'un Satie, dissimulé dans des titres dadaïstes où la poésie le dispute au sinistre : *Préludes flasques, Véritables préludes flasques*, la même année (1912), *Embryons desséchés, Croquis et agaceries du gros bonhomme en bois, Les trois valses distinguées du précieux dégoûté* ou encore *Morceaux en forme de poire*. Ce sont

le plus souvent des pièces pour piano, empreintes d'une grande nostalgie que vient brusquer une irruption grotesque.

Cet humour à deux degrés, dont l'un fait irruption quand on ne s'y attend pas, n'a rien de commun avec l'ironie voilée de tendresse d'un Ravel, rares moments où il se laisse aller aux sinuosités d'une nature surprenante en tous points ; c'est alors la « Chanson à boire » de *Don Quichotte à Dulcinée* ou le blues de la *Sonate pour violon et piano*.

Le jazz devait fournir à Milhaud ses meilleurs instants d'humour, soit par la mésalliance de deux formes, comme dans la *Création du Monde* où il mêle fugue et ragtime, soit par l'utilisation d'un système très sérieux, la polytonalité, dans un lieu qui ne l'est pas du tout, comme dans *Le bœuf sur le toit*. Le même choc se produit dans ses œuvres d'inspiration brésilienne (*Scaramouche* particulièrement).

Et puis l'on aurait tort d'oublier Schmitt, grand pince-sans-rire devant l'éternel, homme à la dent grinçante, qu'on retrouve au coin de certains titres : *Clavecin obtempérant, Pour presque tous les temps, Suite sans esprit de suite* ou *Fables sans morales*.

Parmi les nouveaux venus, Pierre-Max Dubois est l'un des plus humoristiques des compositeurs français.

2. **La féerie.** — Le nom de Ravel demeure éternellement lié à la féerie musicale. Lui seul aura su non seulement évoquer le monde de l'enfance mais encore créer, de toutes pièces, un monde sonore qui pût être le monde de l'enfance ; de ce point de vue, l'*Enfant et les sortilèges* est une œuvre hors catégorie, à laquelle introduit, mais de loin, *Ma mère l'Oye*.

Peu de musiciens, en réalité, se sont intéressés à l'enfant. Bizet n'en est pas loin avec *Jeux d'enfants*, sans pourtant passer le charme apparent de la musique ; Schmitt essaiera avec *Le petit elfe ferme l'œil*.

L'époque d'aujourd'hui y pense davantage, qui souhaite réconcilier la musique avec le jeu, l'art vocal de groupe avec l'improvisation ; c'est une manière de mettre « l'imagination au pouvoir » (cf. les jeux musicaux de Guy Reibel).

3. **Le pittoresque.** — Le pittoresque, dans la musique française se traduit, soit par une espèce d'appel constant à la nature, dans un geste rousseauiste presque écologique, soit par l'évocation fréquente des animaux.

On rencontre la première manière chez Chabrier, auteur de 10 pièces pittoresques dont les titres sont tous autant de preuves de cette référence *(Paysage, Mélancolie, Tourbillon, Sous-bois,*

*Mauresque, Idylle, Danse villageoise*[16], *Improvisation, Menuet pompeux, Scherzo-valse)*, chez d'Indy *(Jour d'été à la montagne)*, chez Honegger *(Pastorale*[17] *d'été)*, Milhaud *(Suite provençale)*... Il y a, chez le Français, une attirance incontestable pour la mer, le soleil, le Bassin méditerranéen d'un côté, la campagne, la ferme, l'herbe tendre de l'autre.

La seconde incarnation du pittoresque, dans la musique française, est d'ordre zoologique : depuis Rameau et sa *Poule*, qui n'a souhaité traduire musicalement les animaux, leurs cris, leur manière de ressembler à des hommes quand ceux-ci les regardent ? Les exemples abondent : Chabrier — encore — *La villanelle des petits canards, La Ballade des gros dindons, La Pastorale*[17] *des cochons roses* ; Saint-Saëns avec l'inénarrable *Carnaval des animaux* où un certain *Cygne* a fait fortune ; les *Histoires naturelles* de Ravel où passent, comme autant d'ombres réelles, « le paon, le grillon, le cygne, le martin-pêcheur et la pintade », enfin Poulenc avec son irremplaçable *Bestiaire*.

La liste serait incomplète si l'on ne parlait des oiseaux et de la part véritablement ornithologique de la composition, chez Messiaen : ceux-ci ne lui sont pas seulement un prétexte, mais le véhicule d'un panthéisme absolu, d'où le dialogue avec Dieu n'est pas absent. Ainsi du *Réveil des oiseaux* ou des *Oiseaux exotiques*, gigantesques vitraux à chants d'oiseaux humanisés.

## V. — Les nouvelles figures

1. **Les femmes-compositeurs.** — Après Augusta Holmès, au XIX[e] siècle, une élève de Franck qui ne manquait pas de valeur et œuvra beaucoup dans le poème symphonique, la première féministe de la composition fut Lili Boulanger ; première femme à obtenir le 1[er] Grand Prix de Rome en 1913, l'année du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, elle n'eut malheureusement que très peu de temps pour s'exprimer, puisque la maladie l'emporta à vingt-cinq ans. Son œuvre est mince mais dense et l'on doit faire une place particulière à quatre de ses ouvrages d'allure prophétique dans leur inspiration sacrée : le *Psaume XXIV*, le *Psaume CXXIV*, le *Psaume CXXX* et la *Vieille prière boudhique*, tous écrits deux ans avant sa mort.

Tous les destins ne furent pas aussi tragiques : celui de Germaine

16. Le mot féerie s'y rencontre, puisque la dernière pièce est le *Jardin féerique*.

17. Terme qui se retrouve souvent dans les titres.

Tailleferre est extraordinaire, par exemple. Egérie du groupe des Six à côté d'Auric, Honegger, Durey, Milhaud et Poulenc, elle s'affirma aisément et laisse une œuvre importante, dont *Les Mariés de la Tour Eiffel,* une musique de scène pleine d'humour, écrite en collaboration avec ses cinq compères. On a fêté ses quatre-vingt-dix ans, en 1982, à l'Opéra de Paris, avec une fort belle œuvre, commande de l'Etat, intitulée *Concerto pour voix élevée et orchestre.*

Claude Arrieu, moins chargée de gloire, semble se complaire dans les petites formations et les formations de musique de chambre. Elsa Barraine, symphoniste d'envergure, méconnue, sera Grand Prix de Rome et professeur au Conservatoire de Paris, Yvonne Desportes, également, dont la fécondité n'a d'égale que la bonne humeur.

Plus près de nous, Betsy Jolas s'est affirmée dans l'avant-garde et a reçu, en moins de dix ans, les trois plus belles récompenses françaises, le Grand Prix national de la Musique, le Grand Prix de la Sacem et le Grand Prix de la Ville de Paris. Elle est suivie de près par quelques jeunes et brillantes condisciples, Lucie Robert, Edith Lejet, Nicole Clément, Michèle Reverdy...

2. **Les critiques musicaux**[18]. — D'abord liée au journalisme, ensuite à la radio et au disque, la profession de critique musical (Fauré, Schmitt, Dumesnil, Rostand, Pincherle) a changé de style en changeant de tribune. On est passé des études intelligentes d'un Paul Le Flem dans *Comoedia,* des articles mondains mais aigus d'un Reynaldo Hahn dans *Le Figaro,* aux bavardages improvisés dans le micro et à la promotion radiophonique ou discographique du produit-vedette.

Les critiques musicaux sont devenus organisateurs de concerts, patrons de festival donc partie prenante du monde qu'ils étaient censés observer. Beaucoup se sont faits écrivains de talent, Bernard Gavoty le successeur de Reynaldo Hahn au *Figaro,* un admirable conférencier, d'autres historiens avec moins de bonheur.

3. **Les théoriciens-pédagogues**[19]. — Ce fut une richesse pour la France d'avoir d'éminents professeurs soucieux de fixer sur le papier, avec la plus grande honnêteté et compétence, leur enseignement ; à part Dubois déjà nommé, citons Gédalge qui eut pour élèves les plus grands, Ravel, Rabaud, Schmitt, Koechlin, Roger

18. Une émission a joué un rôle exceptionnel dans la vie musicale française, pendant plus de trente ans, « La Tribune des critiques de disques » d'Armand Panigel, que tous les mélomanes écoutèrent avec passion, sans oublier le célèbre « Plaisir de la Musique » de Roland Manuel.

19. Le premier de tous fut d'Indy, dès la fin du XIX^e siècle.

Ducasse, Honegger, Enesco, Ibert, Milhaud. Il est l'auteur d'un traité de fugue qui fait autorité. Les frères Gallon, Jean et Noël, l'un comme professeur d'harmonie, l'autre de contrepoint et fugue, remplirent la même mission ; à Jean succéda Henri Challan, à Noël Marcel Bitsch, auteur d'un manuel pratique d'harmonie et d'un traité de contrepoint, en collaboration avec son maître.

A côté d'eux et jusqu'en 1950, date de sa mort, un homme, à la belle et grande stature, physique et musicale, œuvra de manière originale, Charles Koechlin dont les imposants traités d'harmonie, de contrepoint, de fugue, d'orchestration, constituent de véritables bibles et font, avec précision, le point des connaissances. Il aura pour élèves Poulenc et Sauguet.

De nos jours, un nouvel enseignement s'est révélé nécessaire, celui de l'acoustique, de ses lois et de ses méandres. C'est pourquoi fut créé, dans les années 60, un laboratoire d'acoustique musicale sous la direction d'Emile Leipp, véritable creuset où s'engrangent les découvertes et les mémoires, le tout enrichissant la science musicale, grâce au soin méticuleux de Michèle Castellengo, la collaboratrice de Leipp. Il s'agit là d'une approche scientifique, à l'opposé de l'approche pragmatique du GRM[20] ; des stages y sont organisés pour le plus grand profit de tous et, surtout, pour la compréhension de cette notion fondamentale : la relativité absolue du phénomène sonore.

20. Groupe de Recherche musicale.

# SUPPLÉMENT

## LA CHANSON FRANÇAISE

Dans un ouvrage traitant de la musique française, on ne pouvait ignorer la chanson ; c'eut été une erreur historique. Polyphonique[1] ou mesurée à l'antique[2], gaillarde ou amoureuse[3], romance bourgeoise ou chant révolutionnaire, la chanson française n'a cessé d'être un phénomène comparable à nul autre, en France même et dans le temps ; elle présente, en effet, le double mérite de la permanence, d'un côté, d'une représentation affinée de la psychologie d'un peuple, de l'autre. C'est, au fond, par elle que tout passe, non seulement les constantes d'un goût, mais aussi l'histoire, non seulement l'évolution sociale, mais encore l'adaptation aux nouveaux moyens techniques (imprimerie, facture instrumentale[4], radio, disques, etc.). Elle est enfin l'expression d'une dichotomie farouche entre musique populaire et musique savante.

Il est impossible de résumer en quelques lignes le monde infiniment varié de la chanson française, depuis cinquante ans.

C'est donc par tendances générales et non par genres qu'on procédera, en sachant très bien qu'il y aura peu d'élus et beaucoup d'injustement oubliés.

*Les interprètes* sont de cinq sortes :

— *Les troubadours,* héritiers de la grande tradition française, dont le souci est, avant tout, de *distraire,* en exprimant des sentiments, des situations, en s'adaptant à tous les publics, en demeurant compréhensibles à tous moments, en s'adressant au besoin aux enfants.

1. Comme à la Renaissance.
2. Dont Claude Le Jeune est le principal représentant.
3. La variété des caractères est considérable, dans la chanson française. On trouvait, chez les troubadours, des chansons de caractère moral, politique ou satirique, des chansons d'amour, des chansons pieuses, des chansons à personnages dites « de toile », des pastourelles, des romances, des ballades ou des litanies, toutes chansons, qui ont leur prolongement, de nos jours.
4. L'accordéon et le saxophone, inventés au XIX^e siècle, ne sont-ils pas demeurés à tort les hérauts privilégiés de l'âme populaire.

Certains furent solistes : Trenet, Bécaud, Duteil, Le Forestier..., d'autres choisirent la formule du groupe, difficile à souder et à maintenir : Les Compagnons de la Chanson, les Frères Jacques.

— *Les chanteurs à voix,* héritiers de la tradition et de la formation vocale classiques, aujourd'hui du beau métier « à l'américaine » : Tino Rossi ou Luis Mariano[5], et, maintenant, les *crooners,* types de chanteurs mâles à la voix chaude et proche, tel Guy Marchand[6].

— *Les chanteurs à texte,* poètes et révoltés, innocents et violents, presque toujours « engagés », pour qui la chanson est le véhicule d'un message, à la fois la dénonciation d'un mal et l'adoucissement de celui-ci par un remède esthétique. Les réussites ne manquent pas, chaque fois que le beau transcende le vrai : Léo Ferré, Juliette Gréco, Jean Ferrat sont incontestablement porteurs d'une richesse inédite.

— *Les chanteurs venus du jazz* ou inspirés par lui sur lesquels pèse une sorte de « malédiction » : le jazz, étant devenu culture, a moins facilement qu'auparavant accès aux masses, il exige professionnalisme et qualité, ce qui est synonyme pour beaucoup de complexité. Aussi ne sont-ils pas toujours compris ou aimés comme il le faudrait : Claude Nougaro, aux merveilleuses harmonisations et orchestrations, Nicole Croisille dont le style vocal, totalement dépourvu de vulgarité, impose des nuances qui échappent parfois.

— *Les vedettes,* qui sont parvenues à imposer un style qui n'appartient qu'à elles. Les raisons de leurs succès sont parfois multiples, souvent complexes ou partielles. On peut citer Mistinguett et Chevalier pour l'avant-guerre, Mireille Mathieu et Yves Montand[7] pour l'après-guerre. Elles ont toutes en commun d'avoir été ou d'être de grands « exportateurs » du caractère *français,* comme Piaf et Aznavour.

*Les créateurs* sont moins nombreux et pourtant profondément différents :

— *Les musiciens de films,* dont le rôle a changé, selon que le cinéma était muet ou parlant et aussi en fonction des critères économiques (une musique coûte cher), manifestent le plus ce fossé

5. Qui eussent et ont aussi bien chanté l'opérette.

6. Plus connu comme acteur de cinéma en France, parce que mieux apprécié aux Etats-Unis comme chanteur, il demeure un bon exemple de ces charmeurs du timbre, qui font les bons moments des clubs et des surprises-parties.

7. Les succès actuels de ce formidable artiste ne sont pas innocents : un métier, provocant de rigueur, un personnage à toute épreuve, moulé dans le marbre de la célébrité mondiale, des textes et des musiques soumis, avec succès, à l'épreuve du temps, sans oublier la présence scénique : un grand monsieur !

entre musique savante et musique populaire ou musiciens de recherche et musiciens de divertissement[8]. Avant guerre, les musiciens dits « classiques » écrivaient les musiques de films, Jacques Ibert, Arthur Honegger, Marcel Landowski, Tony Aubin, puis ce terrain d'élection leur a échappé, partie à cause d'eux, pour n'avoir pas su se plier aux exigences esthétiques du septième art, partie pour des raisons techniques, avec l'apparition des moyens électromagnétiques.

— *Les compositeurs de musique légère,* souvent hommes de talent et de grand métier, pétris de ces deux qualités — la poésie et l'humour —, dont on croit qu'elles se sont évanouies dans la nuit des temps. On peut citer Gérard Calvi, le musicien des « Branquignols », plusieurs fois président de la SACEM[9], et Désiré Dondeyne, qui fut le chef de la musique des Gardiens de la Paix et qui a fait beaucoup pour l'orchestre d'harmonie[10].

— *Les musiciens originaux,* assez habiles pour toucher à tous les genres (chanson, jazz, orchestrations, musiques de scène, de films...), qui ont imposé un style violemment personnalisé : Maurice Jarre[11], ancien directeur de la musique au TNP[12], dans les années 50, du temps de Jean Vilar, Michel Legrand, musicien exemplaire, prodigieusement doué, chanteur à ses heures, homme de scène également. Michel Magne, musicien de formation classique comme les deux précédents, appartient à la même famille.

Des passerelles se sont pourtant établies tout naturellement entre le monde de la musique populaire et celui de la musique savante, à deux conditions : la qualité du texte et de la musique, le professionnalisme des chanteurs et des compositeurs.

C'est au crédit de ces « grandes collaborations » que les meilleures réussites sont à porter : certains « couples » ont marqué définitivement le répertoire français, Prévert le poète - Kosma le musicien[13] ou Jacques Brel l'auteur-interprète - François Rauber le compositeur-orchestrateur[14].

8. Il est vrai que les contraintes de l'image sont grandes et qu'il y faut, à la fois, une infinie souplesse de caractère et de métier : durées imposées et limitées, caractère impérieusement défini, etc.

9. Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

10. Il est notamment l'auteur, en collaboration avec Frédéric Robert, d'un *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires,* paru aux Editions Lemoine, en 1969.

11. Maurice Jarre est définitivement fixé aux Etats-Unis ; quant à Michel Legrand, il y passe la moitié de son temps.

12. Théâtre National Populaire.

13. Auteurs d'un impérissable chef-d'œuvre, chanté par Gréco, *Les feuilles mortes,* à la grande époque de Saint-Germain-des-Prés.

14. Leur carrière fut exemplaire, l'œuvre ne l'est pas moins. F. Rauber a, d'ailleurs, refusé jusqu'à présent, de travailler pour qui que ce soit d'autre, depuis la disparition de Brel.

Mais il est aussi des personnages étonnants, tel Jean Wiener, pianiste, improvisateur, homme d'esprit, vulgarisateur de Stravinsky, compositeur de musiques de films..., absolu témoin de son temps[15] et des phénomènes marquant comme celui des Swingle singers[16], groupe de chanteurs dont la soliste était Christiane Legrand, la sœur de Michel, le compositeur, et qui réussit le tour de force, pendant une décennie (de 1960 à 1970 environ), d'assurer le triomphe d'un style vocal, tout à fait inédit, très inspiré du jazz, à base d'onomatopées.

Il y aurait beaucoup à dire sur le drame qui habite notre époque musicale (ou poétique[17]), cette dichotomie entre un art qui se veut savant et ne se répand guère et l'art populaire, toujours présent mais aux mains de gens de moindre qualité.

La musique populaire ne s'est-elle pas appropriée les moyens de communication ? N'a-t-elle pas monopolisé le marché ? N'a-t-elle pas laissé des non-professionnels, ces auteurs-compositeurs-interprètes, clowns prétendûment universels à la science aussi creuse qu'infuse, occuper le terrain que des spécialistes compétents pouvaient et devaient « geler » ?

La musique savante n'a-t-elle pas cherché, obstinément et obscurément, à imposer une culture, celle qui s'écrit avec un K, comme le disait récemment, avec un humour grinçant, un chroniqueur de radio ? N'a-t-elle pas cantonné les vrais professionnels dans une représentation idéalisée, aseptisée et mise au goût du jour, du passé ? N'a-t-elle pas, par trop, méprisé les phénomènes de communication de masse ?

Un zest de démagogie, ici, une pincée de qualité, là, ne suffiront pas à résoudre le problème de cette réconciliation[18].

Aux difficultés de principe il faut ajouter les freins, résultant de la transformation de la composition et de l'interprétation par les moyens électromagnétiques.

Ceux-ci ont arraché les compositeurs au papier ; ils ont aussi enlevé à la composition ce phénomène de prévision mentale qu'on appelle l'inspiration. Il est ainsi devenu possible d'être compositeur sans avoir à écrire une note et en allant, par tâtonnements successifs, à la recherche du timbre, des harmonies, des rythmes. Le travail de « concepteur » se muait en tâche d'artisan.

15. Disparu après plus d'un demi-siècle d'intense activité musicale.

16. Litt. : chanteurs de « swing » (style « balancé »).

17. La poésie vit, actuellement et pour longtemps encore — est-il à craindre —, le drame de ce qu'est un art dit d'élite à côté d'une communication de masse.

18. Cela ne semble pas avoir posé de problèmes à Georges Auric, auteur d'une chanson-musique de film, *Moulin rouge*, une valse qui eut un énorme succès dans les années 50.

N'oublions pas enfin l'importance, en cette fin de XX^e siècle, de deux éléments déterminants de la vie : le *rythme*, dont la danse est l'illustration, l'*image*, éminent tyran de l'audio-visuel. Réunis dans le spectacle, ces deux éléments font le succès des grands shows, que proposent les artistes de variétés et dont on ne peut nier qu'ils soient de formidables machines à professionnels, tant de corps de métier y participent. A côté, le concert fait pâle figure : « spectacle » au XIX^e siècle, limité aujourd'hui au seul magnétisme du chef, s'il y a lieu, il rassemble les vrais « fans »[19] de la musique, certes, mais ne conquiert pas de nouveaux publics.

Est-il question, là, de fond ou de forme ? L'avenir seul le dira. Du moins, peut-on souhaiter, avec Marcel Landowski, « le rapprochement des créateurs populaires et de leur public » avec les compositeurs dits de « musique sérieuse »[20], mais, « cela signifie en fait, ajoute-t-il, que nous avons à accorder notre orchestre intérieur à l'orchestre du monde »[21].

L'enregistrement récent par Barbara Streisand de mélodies de Fauré, orchestrées, dans un style peut-être discutable, mais superbe, pourrait être l'un des signes de cette réconciliation.

19. Partisans enthousiastes et inconditionnels.

20. M. Landowski, *Batailles pour la musique*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 152.

21. *Ibid.*

CONCLUSION

# LA SITUATION SOCIALE DU COMPOSITEUR

Après un tour d'horizon aussi vaste, il a paru bon d'élargir le débat, en posant le problème de la situation sociale du compositeur, en 1980.

Est-il toujours le bouffon d'une élite bourgeoise, qui n'a plus le poids d'antan ? A-t-il quelque utilité dans la société d'aujourd'hui ? Que peut-il en face d'une masse, qui aimerait le comprendre mais à qui l'on ne propose que ce qui ne demande ni effort ni culture ? Que faire également, face à l'anglomanie qui envahit tous les mondes et toutes les musiques, même les plus pauvres ?

Ce n'est pas, en quelques mots, que l'on peut répondre ; une excellente enquête avait été effectuée par la revue *Musique en question* (n° 1, février 1980), auprès de quatre compositeurs, reconnus :

Hugues Dufourt : « Pas de mauvais procès à la culture administrée », ce qui signifiait : sans préservation de la condition du créateur par l'Etat, plus de création.

Michel Decoust : « Maintenir une forme de soutien termporaire à la création, même s'il semble artificiel » (cela va dans le même sens).

Marius Constant : « Pour une nouvelle harmonie de l'offre et de la demande » et, plus loin : « Quand la musique a perdu sa fonction sacrée ou son rôle de divertissement de cour, elle est devenue une sorte de spectacle inutile. »

Maurice Ohana : « Ces paradoxes de la musique contemporaine... l'Etat qui gère la musique, l'enfermement de la musique de notre temps dans des manifestations de spécialistes, la centralisation de Paris... »

Les graves problèmes, que se posent les compositeurs français contemporains, ne seront pas résolus de sitôt, ni par des décisions administratives ni par des déclarations collectives. Peut-être, aussi,

sont-ils mal posés ? N'est-ce pas au créateur lui-même de juger de son utilité ? N'est-ce pas lui qui, par une impondérable certitude, s'affirme au fil du temps et, souvent, contre le temps ?

Si l'on croit à la vérité intérieure, alors il faut rallier cette opinion de Marcel Landowski : « L'obligation profonde qui s'impose au créateur est la suivante : ou son œuvre est l'expression d'une foi ou bien elle n'est que caricature et grimace »[1].

1. Marcel Landowski, *Batailles pour la musique*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 111.

# BIBLIOGRAPHIE

(Etant donné l'ampleur du sujet, cette bibliographie est forcément incomplète ; elle s'efforce, néanmoins, d'ouvrir le plus de fenêtres possibles et le plus largement possible.)


ENCYCLOPÉDIES ET DICTIONNAIRES

A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, Paris, Ed. Delagrave, 1914-1930.
N. Dufourcq, *Larousse de la musique*, Paris, Ed. Larousse, 1957.
M. Honegger, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Ed. Bordas, 1970.
M. Honegger, *Sciences de la musique*, Paris, Ed. Bordas, 1976.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

N. Dufourcq, *La musique française*, Paris, 1949, 2e éd., 1970.

OUVRAGES SUR LE LANGAGE MUSICAL

V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, Paris, Ed. Durand, 1912-1950.
M. Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Paris, Ed. Laurens, 1928.
O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Ed. Leduc, 1944.
R. Leibowitz, *La musique à douze sons*, Paris, Ed. de l'Arche, 1949.
J. Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Ed. Leduc, 1952.
J.-E. Marie, *Musique vivante*, Paris, Ed. PUF, 1953.
A. Danielou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, Ed. Hermann, 1959.
J. Chailley, *L'imbroglio des modes*, Paris, Ed. Leduc, 1960.
P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Ed. Le Seuil, 1966.
Fr. Gervais, Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy, *La Revue musicale*, Paris, Ed. Richard-Masse, 1971.
E. Leipp, *Acoustique et musique*, Paris, Ed. Masson, 1971.
E. Leipp, *La machine à écouter*, Paris, Ed. Masson, 1977.

BIOGRAPHIES

A. Tansman, *Igor Stravinsky*, Paris, Ed. Amiot-Dumont, 1948.
M. Delannoy, *Arthur Honegger*, Paris, Ed. Pierre Horay, 1953.
F. Poulenc, *Emmanuel Chabrier*, Paris-Genève, Ed. La Palatine, 1961.
H. Jolivet, *Edgar Varèse*, Paris, Ed. Hachette-littérature, 1973.
H. Jolivet, *Avec... André Jolivet*, Paris, Ed. Flammarion, 1978.
H. Hell, *Francis Poulenc*, Paris, Ed. Fayard, 1978.
E. Lockspeiser, H. Halbreich, *Claude Debussy*, Paris, Ed. Fayard, 1980.
H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris, Ed. Fayard-Sacem, 1980.
M. Chion, *Pierre Henry*, Paris, Ed. Fayard-Sacem, 1980.
N. Matossian, *Yannis Xenakis*, Paris, Ed. Fayard-Sacem, 1981.
P. Szersnovicz, *Henri Dutilleux*, Paris, Ed. Fayard-Sacem (à paraître).
D. Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Ed. Fayard-Sacem.




B. M. METZ

Dans la collection « Solfèges », Ed. Le Seuil, Paris : n° 3 : V. Jankelevitch, *Maurice Ravel* ; n° 7 : M. Landowski, *Arthur Honegger* ; n° 22 : J. Barraque, *Claude Debussy* ; n° 33 : J.-M. Nectoux, *Gabriel Fauré* ; n° 34 : O. Vivier, *Edgar Varèse* ; n° 35 : A. Rey, *Erik Satie* ; n° 37 : A. Perier, *Olivier Messiaen*.

OUVRAGES DE SOUVENIRS

H. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Paris, Ed. du Milieu du Monde, 1945.
P. Dukas, *Ecrits sur la musique*, Paris, Ed. SEFI, 1948.
P. Dukas, *Chroniques musicales sur deux siècles*, Paris, Ed. Stock-musique, 1980.
D. Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Ed. Julliard, 1949.
D. Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Ed. Belfond, 1973.
J. Stravinsky, *Etudes et Témoignages*, Paris, Ed. J.-C. Lattès, 1982.

OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE

J. Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Ed. Flammarion, 1916.
Ch. Lalo, *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1939.
M. Beaufils, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, Ed. PUF, 1954.
G. Hacquard, *La musique et le cinéma*, Paris, Ed. PUF, 1959.

AUTRES OUVRAGES

Dans la collection « Que sais-je ? », Ed. PUF, Paris : n° 495 : *L'orchestre* ; n° 823 : *La musique espagnole* ; n° 1038 : *La musique française au XIX^e siècle* ; n° 1118 : *L'harmonie* ; n° 1333 : *Les grandes dates de l'histoire de la musique* ; n° 1633 : *La symphonie* ; n° 1849 : *La fugue*.

# INDEX


Alain (Jehan), 9, 19, *111*.
Alain (Olivier), 20-21.
Albeniz, 35-*36*.
Amy, *47*, 63, *69*.
Ancelin, 16, *39*.
André (Maurice), 92.
Arrieu, 101, *114*.
Aubert (Louis), *101*, 105.
Aubin (Tony), 42, *101*, 118.
Auric, 17, 39, 63, 68, *94*, 107, 109, 110, 114.

Bacquier (Gabriel), 93.
Barbaud, 90.
Barraine, 101, *114*.
Barraud (Henry), 10, 13-14, *26*, 92, 101.
Bathori (Jane), 93.
Baudrier, 63, *94*.
Bayle, 91.
Beaufils (Marcel), 101.
Berg, 46, 63, *65-66*, 68, 69.
Berio, *63*, 77.
Bitsch, *20-21*, 115.
Bizet, 15, *94*, 109, 112.
Bondeville, 16.
Bondon, 16.
Bordes, 12, *70*, 96.
Boulanger (Lili), 13, 105, *113*.
Boulanger (Nadia), 42, *102-103*.
Boulez, *46-47*, 63, 68, 69, 76, 77, 110.
Bourcault-Ducoudray, 100.
Bralloïu, 42.

Caillard (Philippe), 97.
Calvi, 118.
Canteloube, *9*, 71.
Caplet, *10*, 11, 105.
Cartan, 101.
Casals (Pablo), *37*, 92.
Casanova, 46.
Chabrier, 37, 45, 49, 109, *111*, 112-113.
Chailley, 14, *100*, 105.
Charpentier (Gustave), 15.
Charpentier (Jacques), 26-27, 53-54, *57*, 111.
Chausson, 12, 26, 27, 30, *64*, 105, 108.
Clément (Nicole), 114.
Cliquet-Pleyel, 63.
Constant (Marius), 28, *42*, 59, 92, 107, 121.
Cortot (Alfred), *91*-92, 102.
Cosma (Vladimir), 95.
Couraud (Marcel), 13-14, *109*.
Crespin (Régine), 93.
Cuevas (marquis de), 107.

Damase, 107, *109*.
Dandelot (Georges), 101.
Daniel-Lesur, 8-9, 13, 14, 16, 20, 21, 27, 63, *106*, *109*, 110.
Debussy, 9, 10, 11-12, 15, 27, 28, 30, 35, 36, 37-38-39, 41, 48, 55, 57, 65, 66, 67, 72, *73-74*, 80, *84-85*, 86, 93, 94, 97, 105, 106, 107, 108, 109, 110.
Decoust, *77*, 121.
Delage, 39.
Delannoy (Marcel), 106.
Delerue, 95.
Delvincourt, 102.
Desormière (Roger), 63.
Desportes, 101, *114*.
Diaghilev (Serge de), *38-39*, 107.
Dondeyne, 118.
Dubois (Pierre-Max), 112.
Dubois (Théodore), *101*, 114.
Dufourt (Hugues), 121.
Dufourcq (Norbert), 42, 98, *100*.
Dukas, 15, 25, 26, 28, 30, 36, 42, 64, *101*, 105, 106, 107, 110.
Duparc, 30, 93, 105, *108*.
Dupré, 13, 18, 19, *102*, 110, 111.
Durey, *63*, 68, 94, 114.
Duruflé, 6-7, 8-9, 10, 11, 12, 19, 92, 101, *105*-106, 110.
Dutilleux, 17, 21, *22-23-24*, 25-26, 27, *85-86*, 92, 106, 107, 108, 110.

Eloy, 57.
Emmanuel, 9, 56, 71, *100*, 106.
Enesco, 17, *41-42*, 92, 115.

Falla, *35-36-37*, 39.
Fauré, 15, 16, 25, 27, 36, 42, 45, *80-81*, 93, 101, 102, 108, 109, 110, 114.
Fleury, 19, 27.
Francescatti (Zino), 91.
Franck, 19, 20, 21, *22-23-24*, 25-26, 27, 29, 30, 64, 83, 85-86, 104, 108, 110, 113.

Gallois-Montbrun, 27, 57, 60, *102*.
Gaussin, 59.
Geoffray (César), 96.
Gerschwin, *51*, 92.
Gigout, 19, 110.
Golestan, 42.
Gounod, 14, 29, 80, *94*, 106, 108.
Gouvy, 26.
Granados, 35-*36*.
Grunenwald, 13.
Guillou, 111.
Guilmant, 19, 110.

Hahn (Reynaldo), 16, 108, *114*.
Helffer (Claude), 98.
Henry (Pierre), 26, *91*.
Hindemith, 39.
Holmès (Augusta), 113.
Honegger (Arthur), 9, 10, 11, 13, 17, 19, *21*, 26, 27, *29-30*, 63, 68, 94, 97, 105, 111, 113, 114-115, 118.
Honegger (Marc), *21*, 38.
Hubeau, 101.
Hugon, 27, 28, *31*, 92, 101.
Huré, 9.

Ibert, *17*, 27, 111, 115, 118.
Indy (d'), 6-7, 8, 14, 17, 19, 20, 25, 26, 27, 30, 42, 63, 64, 70, 71, 83, 86, *99-100*, 105, 106, 107, 110, 113.
Inghelbrecht, 11, *92*.

Jacob (Max), 63.
Jarre (Maurice), 17, *118*.
Jaubert (Maurice), 94.
Jolas, 14, 16, 21, 69, 109, *114*.
Jolivet, 10, 11, 13, 14, 17, 27, 28, 48, *58*, 59, 63, 69, *71*, 72, *75-76*, 86, 92, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111.

Kœchlin, 13, 22, 24, 27, 73, 101, 111, *114-115*.
Kosma (Joseph), 118.

Labey, 27.
Ladmirault (Paul), 9, *101*.
Lalo, 15, *20*, 26, 106.
Lancen, 13.
Landowski, *16*, 17, 27, 39, 42, 92, 94, *98-99*, 106, 108, 111, 118, 120, 122.
Langlais, *11*, 101, 110.
Laparra, 37.
Laskine (Lily), 92.
Lavignac, *73*, 84.
Lefébure (Yvonne), 91.
Lefèvre, 96.
Le Flem, 9, 15, 27, *114*.
Legrand (Michel), 95, *118*, 119.
Lehar, 50.
Leibowitz, *46*-47.
Leipp (Emile), 115.
Lejet, 114.
Leroux (Maurice), 103.
Liebermann, 17, *103*.
Lifar (Serge), 39.
Litaize, 11, 19, *110*.
Long (Marguerite), 91.
Loriod (Yvonne), *89*, 110.
Loucheur, 60, *102*, 108.
Louvier, 28-29, 56, *90*, 110.

Maderna, 63.
Magnare (Alberic), *26*, 27.
Magne (Michel), 118.
Marie (Jean-Etienne), 96.
Markevitch, 90, *102*.
Martinet, 46.
Massenet, *15*, 84, 101, 106.
Mefano, *47*, 63, 69.
Merlet (Michel), 110.
Messager, 16, 52, *107*.
Messiaen, 7, 11, 13, 14, 15, 17, 22, 28, 42, 56, 57, *58*, 63, 70, *74-75*, 84, *87-88-89*, 91, 94, 106, 108, 109, 110, 111, 113.
Miereanu (Costin), 42.
Migot, 11, *21*, 27, 106, 110.
Mihalovici, 41-*42*, 92.
Milhaud, 16-17, 26, 27, 39, 50, *52-53-54*, 63, 68, 71, 89, 93, 97, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115.
Mompou, 37.
Monteux (Pierre), 92.
Munch (Charles), 92.

Nicoly (René), 97-98.
Nigg, *46*, 69.
Nin (Joaquim), 35-*36*.
Noureev (Rudolf), 39.

Obouhow, 56.
Offenbach, *16*, 49, 107.
Ohana, 14, 16, *36*, 106, 109, 121.

Panzéra (Charles), 93.
Parmegiani, 91.
Pascal (Claude), 20. 39.
Penderecki, *43*, 56.
Petit (Jean-Claude), 17.

Petit (Pierre), 109.
Petit (Roland), 107-108.
Philippot, *46-47*, 54.
Pierné, 29, *107*, 110.
Planquette, 107.
Poulenc, 8, 12, 16, 31, 39, 45, 62, 63, 68, 80, 97, 106, 107, *108*, *109*, 110, 114, 115.
Pousseur, *47*, 63.
Prey, 17.
Prokofiev, 39.
Prunières (Henry), 41.

Rabaud, 16, 17, *101*, 107, 114.
Rampal (Jean-Pierre), 58, *92*.
Rauber, 118.
Ravel, 8, 20, 21, 27, *30-31*, *35-36-37*, 39-40, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 55, 60, 66, 67, 71-72, *81-82*, 92, 93, 94, 97, 101, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114.
Reber, 26.
Reibel, *91*, 112.
Reverdy (Michèle), 114.
Reyer, 14.
Risset, 77.
Rivier, 10, *20*, 27, 105, 109.
Robert (Lucie), 114.
Roger-Ducasse, *101*, 111, 114-115.
Roland-Manuel, *100*-101.
Ropartz, 9, 15-16, *102*, 108, 110.
Rosenthal, 92.
Rostropovitch (Mstislav), 39.
Rouché (Jacques), 17.
Roussel, 15, 19, 20, 26, 27, 28, 31, 42, 56, *83*, 86, 92, 93, 94, 106, 107, 108, 109, 111.
Ruiz-Pipo, 35.

Saint-Saëns, 7, 15, 19, 20, 25, 26, 30, 37, 45, 56, 64, *79-80*, 105, 106, 110, 113.
Samson-François, 98.
Satie, 35, 39, 63, 93, 107, *111-112*.
Sauguet, 16, 17, 27, *63*, 106, 107, 115.
Schaeffer, 26, *90-91*.
Scherchen (Hermann), 90.
Schmitt, *13*, 27, 28, 39, 44, 45, 97, 101, 108, 109, 111, 112, 114.
Schœnberg (Arnold), 45-46-47-48, 63, 65, *68*, 69.
Schönberg (Claude-Michel), 17.
Séverac (Déodat de), 36, *108*.
Stockhausen, 69.
Stravinsky, 13, 20, 28, *38-39-40-41*, 43, 47, 50, 67, 92, 107, 113, 119.

Tailleferre, 63, 68, 110, *113-114*.
Taïra, 57.
Tamba, 57.
Tansman, 39-40-41, *43*.
Thibaud (Jacques), *91*-92.
Thill (Georges), 93.
Thomas (Ambroise), 101.
Tisné, 111.
Tomasi, 11, *16*, 28.
Tournemire, 7, 19, 27, *110*.
Turina, 35-*36*.

Varèse, 28, 69, 83, 84, *86-87*.
Vaubourgoin, 101.
Veyron-Lacroix (Robert), *92*, 109.
Vierne, 27, *110*.
Viñes (Ricardo), *34-35*, 36.

Webern, 46, 63, *68*.
Widor, 27, 86, *110*.
Wiener, 94, *119*.
Wischnegradsky, 56.
Wissmer, 21, *27*.
Witkowsky, 102.

Xenakis, 14, 32, 56, *89-90*, 109.

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. — **La musique, reflet d'une société (Technicité. Internationalisme. Démocratisation)** ..... 3

PRÉLIMINAIRES ..... 5

CHAPITRE PREMIER. — **Les héritages** ..... 6

I. Les héritages anciens, 6. — II. Les héritages lointains, 12. — III. Les héritages présents, 24.

CHAPITRE II. — **Les ouvertures** ..... 33

I. Les pays d'Europe, 34. — II. Les pays d'Amérique, 50. — III. Les pays d'Asie et d'Afrique, 55.

CHAPITRE III. — **Les Bilans (Traditions. Evolutions. Révolutions)** ..... 61

I. La musique : le langage, 61. — II. Le compositeur, 78. — III. Les interprètes, 91. — IV. L'auditeur, 93. — V. La postérité, 99.

CHAPITRE IV. — **Les constantes du goût français** ..... 104

I. Les genres, 104. — II. Les formes, 106. — III. Les moyens musicaux, 108. — IV. Les ingrédients de la musique française, 111. — V. Les nouvelles figures, 113.

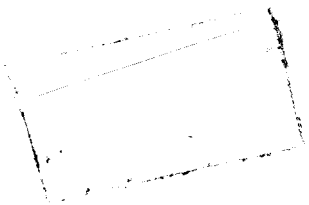
SUPPLÉMENT. — **La chanson française** ..... 116

CONCLUSION. — **La situation sociale du compositeur** .... 121

BIBLIOGRAPHIE ..... 123

INDEX ..... 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Novembre 1988 — N° 33 831



# Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

*fondée par Paul Angoulvent*

## *Derniers titres parus*

2407 **Textes sur les libertés publiques**
(J.-C. MASCLET)

2408 **La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen**
(J. MORANGE)

2409 **Evaluation de l'entreprise**
(J. RAFFEGEAU et F. DUBOIS)

2410 **Le conservatisme**
(P. BENETON)

2411 **Le libéralisme contemporain**
(M. FLAMANT)

2412 **La philosophie russe et soviétique** (R. ZAPATA)

2413 **Le droit de la concurrence**
(Y. CHAPUT)

2414 **Le secteur public et les privatisations**
(A. BIZAGUET)

2415 **Histoire de la psychanalyse**
(R. PERRON)

2416 **La spiritualité**
(R. DARRICAU et B. PEYROUS)

2417 **Textes de droit budgétaire français**
(B. POUJADE)

2418 **La littérature de la Révolution française**
(B. DIDIER)

2419 **Le casier judiciaire**
(C. ELEK)

2420 **La criminalité internationale**
(A. BOSSARD)

2421 **Le droit japonais**
(J.-H. MOITRY)

2422 **L'éthique médicale**
(C. AMBROSELLI)

2423 **Histoire des relations internationales**
(S. PACTEAU)

2424 **La fortune des Français**
(J. LEPIDI)

2425 **Les rituels**
(J. MAISONNEUVE)

2426 **La Catalogne**
(F. GRANELL)

2427 **La domotique**
(P. BRUN et E.-A. DECAMPS)

2428 **Histoire religieuse de la France**
(X. de MONTCLOS)

2429 **Le juge d'instruction**
(R. VAN RUYMBEKE)

2430 **Montaigne : Essais**
(R. AULOTTE)

2431 **Les marchés financiers internationaux**
(C. BITO et P. FONTAINE)

2432 **La criminalité informatique**
(P. ROSÉ)

2433 **Les énigmes économiques**
(J. RIVOIRE)

2434 **Handicap et maladie mentale**
(R. LIBERMAN)

2435 **La police judiciaire**
(V. HREBLAY)

2436 **Mésothérapie et mésopuncture**
(M. RUBIN)

2437 **La dépression de l'adolescent**
(H. CHABROL)

2438 **L'Armée du Salut**
(R. DELCOURT)

2439 **Radiobiologie - Radioprotection**
(M. TUBIANA et M. BERTIN)

2440 **Karl Popper**
(J. BAUDOUIN)

9 782130 401971

B.M. VILLE DE METZ
3 1928 00088 2139